

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Procesos escriturales en la obra de Daniele del Giudice

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Laura Iasci

Directores

Marco Carmello

Alejandro Patat

Madrid

© María Laura Iasci, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



**PROCESOS ESCRITURALES EN LA OBRA DE DANIELE
DEL GIUDICE**

MARIA LAURA IASCI

TESIS DE DOCTORADO DIRIGIDA POR LOS PROFESORES

DOCTORES

MARCO CARMELLO

ALEJANDRO PATAT

MADRID 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. MARIA LAURA IASCI,
estudiante en el Programa de Doctorado ESTUDIOS LITERARIOS,
de la Facultad de Filología ☒ de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

PROCESOS ESCRITURALES EN LA OBRA DE DANIELE DEL GIUDICE

y dirigida por: Profesor MARCO CARMELLO y Profesor ALEJANDRO PATAT

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 15 ☒ de julio ☒ de 2019 ☒

Fdo.: 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Ringraziamenti

Ai miei due *Directores de tesis*, il Professor Marco Carmello e il Professor Alejandro Patat che mi hanno dedicato tempo, pazienza e consigli preziosi. Grazie infinite.

Un grazie di cuore alla Professoressa Aurora Conde Muñoz: i racconti delle sue conversazioni con Daniele Del Giudice all'Università di Salamanca mi hanno fatto avvicinare all'opera dello scrittore.

Grazie a tutti i Professori dell'ex Dipartimento di Italiano dell'*Universidad Complutense* di Madrid per l'accoglienza, gli stimoli intellettuali e l'incoraggiamento costante. Ho trovato grazie a loro la motivazione per interrompere l'accumulazione seriale di Master.

E a tutti gli altri: grazie per aver sopportato e supportato le mie derive.

ÍNDICE

ÍNDICE	2
RESUMEN	4
SUMMARY	7
RIASSUNTO	10
CAPÍTULO 1. INTRODUZIONE	13
1.0 LA GENESI DELLA TESI	14
1.1 OBIETTIVI E STRUTTURA DELLA TESI	15
CAPÍTULO 2. DANIELE DEL GIUDICE: FORMACIÓN, RECORRIDO INTELECTUAL Y COMPROMISO	23
2.0 INTRODUCCIÓN	24
2.1 DANIELE DEL GIUDICE: TEATRO CIVIL, PERIODISMO, CRÍTICA LITERARIA Y ENSEÑANZA.....	25
2.2 DANIELE DEL GIUDICE ESCRITOR DE ÉXITO INTERNACIONAL	29
2.3 DANIELE DEL GIUDICE Y LOS ARTES VISUALES	31
CAPÍTULO 3. LA OBRA NARRATIVA DE DANIELE DEL GIUDICE Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA	48
3.0 INTRODUCCIÓN	49
3.1 LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE DANIELE DEL GIUDICE	49
3.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA CRÍTICA SOBRE DEL GIUDICE	56
3.2.1 LA DIMENSIÓN POLÍTICA EN LA OBRA DE ITALO CALVINO Y SU IMPORTANCIA PARA LA OBRA DE DEL GIUDICE.....	60
3.2.2 LA CENTRALIDAD DE LA CIENCIA Y DE LA TÉCNICA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO.....	69
3.2.3 CORNELIA KLETTKE: “TRACCE DI UNA LETTERATURA IMPEGNATA” EN EL MUNDO METAFÓRICO DE DANIELE DEL GIUDICE	72
3.2.4 PHILIPPE DAROS	74
CAPÍTULO 4. MARCO TEÓRICO	85
4.0 INTRODUCCIÓN	86
4.1 LA POLÍTICA DE LA LITERATURA SEGÚN JACQUES RANCIÈRE: ¿ES POSIBLE PENSAR EN UNA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA OBRA NARRATIVA DE DEL GIUDICE? Y SI ES ASÍ, ¿EN QUÉ CONSISTE LA ESPECIFICIDAD DE TAL POLÍTICA?	87
4.2 LA CATEGORÍA HISTÓRICA Y EPISTEMOLÓGICA DEL POSTMODERNO Y SU POTENCIAL HEURÍSTICO ..	91
4.2.1 LA POLÍTICA DE LA DOMINANTE ONTOLÓGICA Y DE LA PARODIA DEL POSTMODERNISMO.....	95
4.2.1.2 LAS REFLEXIONES POSTMODERNAS SOBRE TIEMPO, HISTORIA Y ESPACIO	103
4.2.2 <i>POSTMODERN IMPEGNO</i> EN ITALIA	112
CAPÍTULO 5. ORIZZONTE MOBILE	119

5.0 INTRODUCCIÓN	120
5.1 LA GÉNESIS INTERTEXTUAL DE <i>ORIZZONTE MOBILE</i>	120
5.2 PARODIA Y POLÍTICA DEL CANON LITERARIO.....	124
5.3 LA POLÍTICA DE LA MEMORIA CULTURAL	131
5.3.1 PLURALIZANDO LAS HUELLAS TEXTUALES, VISUALES Y OBJETUALES DEL ARCHIVO ‘POSTMODERNO’	134
5.3.2 REVELANDO VOCES Y PERSPECTIVAS EN EL ARCHIVO ‘POSTMODERNO’	138
5.4 LA POLÍTICA DEL ESPACIO, DEL TIEMPO Y DE LA NARRATIVA ESPACIALIZADA.....	147
5.5 <i>ORIZZONTE MOBILE</i> Y <i>TACCUINO AUSTRALE</i> : DOS TEXTOS DE DANIELE DEL GIUDICE	156
CAPÍTULO 6. RECONFIGURAR LA NOCIÓN DE SUJETO Y DE GÉNERO EN <i>NEL MUSEO DI REIMS</i>	160
6.0 INTRODUCCIÓN	161
6.1 EMPEZANDO A REDEFINIR LAS NOCIONES DE SUJETO Y GÉNERO EN LA NARRATIVA DE DEL GIUDICE	162
6.2 REVELANDO LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN <i>NEL MUSEO DI REIMS</i>	164
6.3 PLURALIZANDO EL SUJETO A TRAVÉS DE LA TRANSFERENCIA	168
6.4 RECONSTRUYENDO LA MASCULINIDAD CONTEMPORÁNEA	172
6.5 RECONFIGURANDO LA FEMINIDAD CONTEMPORÁNEA	178
CONCLUSIONI	183
BIBLIOGRAFÍA	196
CORPUS PRIMARIO (DANIELE DEL GIUDICE)	196
FUENTES SECUNDARIAS	201

RESUMEN

Procesos escriturales en la obra de Daniele Del Giudice

La hipótesis subyacente a la presente tesis doctoral plantea que la obra literaria de Daniele Del Giudice se caracteriza por una fuerte dimensión civil y política que impregna los problemas ontológicos y, de manera más obvia, culturales, sociales e históricos. Se trata de una dimensión mayormente oculta, ya que, como admitió el propio escritor, la narrativa utiliza una "forma mediada de producir significado" con respecto a los idiomas fuertes de la ideología política y de la experiencia intelectual en los años setenta.

El objetivo principal de este trabajo es analizar ese compromiso oculto o indirecto (Antonello y Mussnug, 2009), como una nueva posibilidad de demostrar que la postmodernidad no equivale a una desconexión política y social y que, de hecho, el paradigma postmoderno todavía tiene "el potencial heurístico de una concepción antidogmática, antijerárquica, abierta y plural del conocimiento" (Meschini, 2018: 9). Como muestra el académico italiano Antonello, incluso asumiendo una actitud de escepticismo, desencanto e ironía, que rechaza la Verdad, es posible mantener una posición de compromiso civil y político si las formas de intervención civil y política se reformulan en términos "post-ideológicos" o "post-hegemónicos", reconociendo formas de compromiso reflexivas y micropolíticas que pueden cohabitar con otras formas más tradicionales y con mayor connotación ideológica.

Se ha elegido analizar las obras *Orizzonte mobile* (2009) y *Nel museo di Reims* (1988) porque son los textos que presentan, de un modo más significativo, la riqueza intelectual y las facetas plurales características de la producción del autor. El primer texto abunda en reflexiones históricas y políticas, y en técnicas estilísticas y narratológicas que reflejan estas reflexiones; el segundo texto ofrece también la oportunidad de abordar el tema del género.

Las herramientas teóricas utilizadas incluyen las reflexiones de Jacques Rancière sobre la política de la literatura; el paradigma postmoderno entendido como saber plural, antijerárquico y antidogmático, que utiliza estrategias y nociones como la parodia intertextual, la fragmentación del tiempo, la espacialización de la narración, la ontología monista y la simultaneidad temporal (Hutcheon, 1988, 2000, 2001, 2002; McHale, 1992, 2002, 2015; Meschini, 2018); además de la noción de compromiso postmoderno ya mencionada y de espacio relacional (Massey, 2005). Se explican también las razones temáticas y estructurales por las cuales *Orizzonte mobile* puede atribuirse a Del Giudice.

Demostramos cómo funcionan el tiempo, el espacio, la identidad y la narración de la historia a la luz de las categorías de compromiso posmoderno (Antonello y Mussgnug, 2009). El punto de apoyo de este análisis parte del concepto de identidad como mentira, como lo han definido los estudios antropológicos más modernos, más inclinados a considerar la noción relacional de sujeto (Chodorow, 2003; Moore, 2007). Del Giudice disuelve el concepto de pensamiento de identidad fuerte, pero muestra que dentro de un marco paródico como el de la posmodernidad, incluso en este marco que disuelve la identidad y reconfigura la narrativa histórica haciendo saltar las conexiones causa-efecto, uno se mueve en la dimensión subjetiva de la alteridad de la autoconsciencia o *self*.

Palabras clave: Postmoderno, compromiso, narrativa, pluralidad.

SUMMARY

Writing processes in Daniele Del Giudice's work

The underlying hypothesis of this doctoral thesis is that Daniele Del Giudice's literary work is characterized by a strong civil and political commitment that permeates ontological problems and obviously cultural, social and historical issues. It is a largely hidden dimension since, as the writer himself admitted, the narrative uses a "mediated way of producing meaning" with respect to the strong languages of political ideology and intellectual experience in the 1970s.

The main objective of this work is to analyze this hidden or indirect commitment (Antonello and Mussnug, 2009) as a new possibility to demonstrate that postmodernity does not amount to a political and social disconnection and that, in fact, the postmodern paradigm still has "the heuristic potential of an antidogmatic, anti-hierarchical and open and plural conception of knowledge" (Meschini, 2018: 9). As the Italian academic Antonello shows, even assuming an attitude of skepticism, disenchantment and irony that rejects the Truth, one can still have a position of civil and political commitment if the forms of civil and political intervention are reformulated in "post-ideological" or "post-hegemonic" terms, recognizing reflective and micropolitical forms of commitment that may be close to more traditional forms characterized by distinctive ideological connotations.

The decision to analyze *Orizzonte mobile* (2009) and *Nel museo di Reims* (1988) is due to the fact that, more than others, these two texts present the intellectual richness and plural aspects that characterize the author's production. In addition, the first text abounds in historical and political reflections and stylistic and narratological techniques that mirror those views; the second text also offers the opportunity to address the gender issue.

We demonstrated how the notion of Postmodern *impegno* can explain time, space, identity and storytelling (Antonello and Mussnug, 2009). The most important concept of this analysis has been the concept of identity as a lie, in line with the most modern anthropological studies which advocate a relational notion of the subject (Chodorow, 2003; Moore, 2007). Del Giudice dissolves the concept of strong identity but shows that even within a parodic framework such as postmodernism, even in this framework that deconstructs identity and reconfigures historical narrative by skipping cause-effect connections, one moves in the dimension of the otherness of self-consciousness, the self.

Keywords: Postmodern, commitment, narrative, plurality

RIASSUNTO

Processi scritturali nell'opera di Daniele Del Giudice

L'ipotesi di fondo da cui muove la presente tesi di dottorato è che l'opera letteraria di Daniele Del Giudice sia caratterizzata da una forte dimensione civile e politica che pervade sia le questioni ontologiche che quelle più palesemente culturali, sociali e storiche. È una dimensione per lo più nascosta, per ammissione dello stesso scrittore, in quanto la narrazione utilizza un "modo mediato di produrre senso" rispetto ai linguaggi dell'ideologia politica e dell'esperienza intellettuale vissuti negli anni Settanta.

L'obiettivo principale del presente studio è quello di analizzare tale impegno occulto o indiretto (Antonello y Mussgnug, 2009) come una nuova possibilità di dimostrare che la postmodernità non equivale al disimpegno politico e sociale e che, di fatto, il paradigma postmoderno possiede ancora "il potenziale euristico di una concezione antidogmatica, antigerarchica, aperta e plurale della conoscenza" (Meschini, 2018: 9). Come dimostra il critico italiano Antonello, anche assumendo un atteggiamento di scetticismo, di disincanto e di ironia che rifiuta la Verità, è possibile avere una posizione di impegno se le forme di intervento civile e politico vengono riformulate in termini "post-ideologici" o "post-egemonici", riconoscendo modalità di impegno riflessive e micropolitiche che possono stare accanto alle forme più tradizionali e più connotate dal punto di vista ideologico.

Si è scelto di analizzare le opere *Orizzonte mobile* (2009) e *Nel museo di Reims* (1988) poiché sono testi che più di altri presentano la ricchezza intellettuale e le sfumature plurali che caratterizzano la produzione dell'autore. Inoltre, il primo testo è ricco di riflessioni storiche e politiche e di tecniche stilistiche e narratologiche che rispecchiano tali riflessioni; il secondo testo offre anche l'occasione di affrontare il tema del genere.

Gli strumenti teorici utilizzati comprendono le considerazioni di Jacques Rancière sulla politica della letteratura; il paradigma postmoderno inteso come sapere plurale, antigerarchico e antidogmatico che utilizza strategie e nozioni quali la parodia intertestuale, la frammentazione del tempo, la spazializzazione della narrazione, l'ontologia monista e la simultaneità temporale (Hutcheon, 1988, 2000, 2002; McHale, 1992, 2002, 2015; Meschini, 2018); la nozione di impegno postmoderno già menzionata e quella di spazio relazionale (Massey, 2005). Si chiariscono anche le ragioni tematiche e strutturali che permettono di attribuire la pubblicazione di *Orizzonte mobile* a Del Giudice.

Si dimostra come funzionano il tempo, lo spazio, l'identità e la narrazione della storia alla luce della categoria dell'impegno postmoderno (Antonello y Mussnug, 2009). Il fulcro della presente analisi è il concetto di identità come menzogna in linea con gli studi antropologici più recenti inclini a considerare la nozione relazionale di soggetto (Chodorow, 2003; Moore, 2007). Del Giudice dissolve il concetto di una identità forte ma allo stesso tempo dimostra che anche all'interno di un quadro parodico quale quello della postmodernità, persino in tale contesto che decostruisce l'identità e reconfigura la narrativa storica facendo saltare le connessioni causa-effetto, ci si muove nella dimensione soggettiva dell'alterità dell'autoconsapevolezza o *self*.

Parole chiave: Postmoderno, impegno, narrativa, pluralità

CAPÍTULO 1. INTRODUZIONE

1.0 La genesi della tesi

L'ipotesi di fondo da cui muove la presente tesi di dottorato è che l'opera letteraria di Daniele Del Giudice sia caratterizzata da una forte dimensione etico-politica che pervade sia le questioni ontologiche che quelle più palesemente culturali, sociali, e storiche. È una dimensione per lo più nascosta, per ammissione dello stesso scrittore, in quanto la narrazione utilizza un "modo mediato di produrre senso" rispetto ai linguaggi della formazione e dell'esperienza intellettuale dello scrittore negli anni Settanta - quelli dell'ideologia politica, del pensiero filosofico negativo di Cacciari, antirepressivo di Foucault e rizomatico e reticolare di Deleuze e Guattari, della storiografia degli Annales e della psichiatria eterodossa di Ronald Laing¹ - che "tendevano a un rapporto *immediato* col significato" (Del Giudice, 1998: 69). La critica ne ha affrontato l'analisi laddove tale interesse emerge in modo evidente: nei testi sulla strage di Ustica del 1980 che sono il racconto *Unreported inbound Palermo* (Del Giudice, 1994) e la piece teatrale *I-TIGI Canto per Ustica* (Del Giudice, 2001) scritta a quattro mani con il regista e attore Marco Paolini, oppure quando ha intrapreso lo studio della storia intellettuale nazionale dell'ultimo secolo e in particolare di un certo modo di intendere la scienza all'interno della cultura italiana (Antonello, 2012), questione che tutte le opere di Del Giudice tematizzano e in particolar modo *Atlante occidentale* (Del Giudice, 1985).

In generale, la bibliografia critica sull'opera di Del Giudice appare a tutt'oggi relativamente scarsa, se si eccettua la pubblicazione in Francia e Germania di due monografie, *Attraverso il segno dell'infinito: il mondo metaforico di Daniele Del Giudice* di Cornelia Klettke (2008) e *Fictions de reconnaissance. L'art de raconter après la fin des «mythologies de l'écriture». Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice* di Philippe Daros (2016), che insistono sulla relazione tra opera e contesto storico-culturale.

Il primo testo si focalizza sul mondo metaforico dello scrittore romano, che è postmoderno in *Lo stadio di Wimbledon* (1983); caratterizzato dalla probabilità in *Atlante occidentale* (1985) dove trovano eco l'opera di Georges Perec, di Calvino, del gruppo

¹ In realtà la formazione culturale di Del Giudice è decisamente più complessa di quanto questo stringato elenco faccia comprendere, come vedremo nel secondo capitolo. È importante tener presente la scelta freudiana dell'autore che firma l'introduzione a un testo fondamentale della psicoanalisi classica, *Il piccolo Hans* di S. Freud. (Del Giudice, 1994a). Dal punto di vista filosofico, oltre agli autori della *French theory*, va tenuta presente l'importanza degli autori della scuola di Francoforte. Nella tesi non ci occupiamo della relazione fra l'opera di Del Giudice e il cosiddetto pensiero debole che segna, con Gianni Vattimo, una svolta importante nella tradizione italiana: pensiamo che questa relazione possa essere determinata solo dopo aver chiaramente definito i contorni e i limiti della poetica autoriale, essa appartiene quindi a uno stadio di lavoro successivo a quello di questa tesi che svilupperà il concetto di "impegno postmoderno".

OuLiPo e il superamento dei limiti del dibattito sulle *Two cultures* di C. P. Snow; e che implica un cambiamento o ampliamento della percezione sensoriale - in *Nel Museo di Reims* (1987) e *Staccando l'ombra da terra* (1994) - fino ai limiti della pazzia di ascendenza foucaultiana, freudiana, surrealista e dell'*École du Mal* in *Mania* (1997). La studiosa tedesca significativamente accenna alle “tracce di una letteratura impegnata, del resto osservabile latentemente in tutta l’opera di Del Giudice” (Klettke, 2008: 75).

Il secondo testo analizza la narrativa di Del Giudice quale cifra della propria epoca, ovvero consapevole della propria eredità storica e letteraria e in grado di andar oltre le “mitologie della scrittura”, sia quelle fondate sulla mimesis e sulle certezze che quelle caratterizzate dal rifiuto della rappresentazione, per raccontare un mondo di postarmonia privo di pienezza formale. Daros fa riferimento a tutta una tradizione filosofica novecentesca sostrato culturale dei processi scritturali di Del Giudice che, mettendo in relazione arte e storia, interpreta la letteratura moderna come coscienza della cesura: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, François Lyotard e Jacques Rancière.

Per il resto, la produzione narrativa di Del Giudice conta su un discreto numero di recensioni e un numero ridotto di articoli accademici che hanno analizzato i temi della scienza (Pireddu, 2001; Antonello, 1995, 2005a, 2005b) e della rappresentazione dello spazio (Colummi Camerino, 1999; Dolfi, 1993, 1998; Grundtvig, 2007; Iacoli, 2011; Mellarini, 2016) e l’uso del linguaggio (Zublena, 2002). Pressoché ignorato dagli studiosi, a parte alcune recensioni e qualche articolo, è *Orizzonte mobile* (2009) su cui probabilmente pesa anche il giudizio del comparatista francese Daros (2016) che ne ha recentemente messo in dubbio l’autenticità.²

1.1 Obiettivi e struttura della tesi

L’obiettivo del presente studio è quello di analizzare le principali articolazioni della dimensione etico-politica in due campioni significativi della narrativa di Del Giudice attraverso le tematiche, le modalità retoriche, i significati filosofici e le tecniche stilistiche utilizzate.

² Come vedremo nel terzo capitolo di questo lavoro, la revoca in dubbio dell’autenticità di *Orizzonte mobile* riguarda non l’autenticità dei materiali del libro ma il loro montaggio all’interno del romanzo che, secondo Daros (2016), non sarebbe direttamente o completamente di mano autoriale. Come diremo a suo luogo, Daros rimane molto vago nell’argomentazione a sostegno della non autenticità di *Orizzonte mobile* e pertanto l’esclusione dell’opera dal canone autoriale accettato non risulta convincente.

Come diremo meglio più avanti, abbiamo scelto di dedicare un capitolo alla formazione ed esperienza culturale di Del Giudice ma la nostra tesi verte soprattutto sull'analisi di due opere particolari che presentano elementi di spiccato interesse: *Orizzonte mobile*, ossia l'ultima opera di Del Giudice, e *Nel museo di Reims*. In entrambi i casi si tratta di opere frutto del periodo di maturità della produzione di Del Giudice che scrive *Nel museo di Reims* (1988) dopo aver pubblicato *Lo stadio di Wimbledon* (1983) e *Atlante occidentale* (1985) e prima di *Staccando l'ombra da terra* (1944) e *Mania* (1997). *Orizzonte mobile* (2009), come abbiamo appena rilevato, è l'ultima opera dello scrittore romano: bisogna però dire che non è la sua opera definitiva, poiché occupa incidentalmente il posto finale nella sua produzione che è stata troncata dalla malattia di cui lo scrittore soffre ormai dal 2010.

Orizzonte mobile (2009) è stato scelto sia per la ricchezza delle considerazioni di argomento storico e politico che per le scelte stilistiche e narratologiche che rispecchiano tali riflessioni. Ci soffermeremo su alcune delle principali nozioni e strategie in cui si articolano tali riflessioni all'interno della postmodernità cui Del Giudice appartiene: dalla parodia intertestuale alla frammentarietà del tempo, dalla spazializzazione della narrazione all'ontologia monista e alla simultaneità temporale. Si spiegheranno inoltre le ragioni tematiche e strutturali per cui il testo può essere attribuito a Del Giudice. *Orizzonte mobile* è un chiaro esempio di coalescenza dei generi, e può da questo punto di vista essere considerato un esempio tipico di narrativa postmoderna in cui le strutture del romanzo si confondono con quelle del resoconto, della memoria autobiografica, dell'autofinzione e del saggio storico o scientifico. All'interno della narrativa di Del Giudice *Orizzonte mobile* rappresenta il lavoro in cui la coalescenza dei generi viene, per la prima volta, pienamente sviluppata dall'autore che, pur essendosi limitatamente servito di questa metodica metanarratologica in altri lavori, pensiamo soprattutto ad *Atlante occidentale* e a *Nel museo di Reims*, non aveva mai portato a pieno sviluppo questa tecnica altrove.

Nel museo di Reims (1988) è un esempio di scrittura mediata in cui non si trovano posizioni o discussioni politico-ideologiche ben definite e che non per questo risente di astrattezze e di uno sradicamento rispetto alle ripercussioni sociali dei temi trattati. Parte della dimensione etico-politica dell'opera che si analizzerà è la tematizzazione del genere.

La struttura del lavoro è la seguente: si procederà prima alla presentazione della formazione e delle esperienze intellettuali del nostro scrittore ricostruite grazie alle interviste e agli articoli pubblicati da Del Giudice e da altri giornalisti su riviste e

quotidiani a partire dall'inizio degli anni Ottanta fino al presente, con una particolare attenzione posta alla attività di critico militante, alle frequentazioni intellettuali e politiche nel mondo della critica letteraria, dell'editoria e delle arti visive. Tramite la sua attività di critico letterario per i quotidiani e le riviste letterarie e di professore di letteratura drammatica presso lo IUAV di Venezia, Del Giudice ha toccato la storia, fra gli anni Settanta e Ottanta, di editori e personalità di spicco quali, tra gli altri, Giulio Einaudi della casa editrice Einaudi, Massimo Cacciari e Giorgio Agamben;³ e lo ha fatto, refrattario ad attirare l'attenzione su di sé, in modo volutamente nascosto. I segni lasciati da questo personaggio alla Bazlen⁴ si cercheranno dunque nella sua biografia, nelle sue relazioni, e soprattutto nel discreto numero di interviste e di articoli dei quali resta traccia negli archivi dei quotidiani. Si passerà dunque allo stato della questione relativo alla ricezione critica della sua opera narrativa e all'analisi testuale delle due opere menzionate.

Dal punto di vista teorico la presente ricerca parte dalle riflessioni di Jacques Rancière (2009, 2010, 2011) sui rapporti tra politica ed estetica intese come configurazioni e ripartizioni conflittuali dello spazio comune dell'esperienza o *sensorium*. Ritagliando tempi e spazi, ruoli e identità, visibile e invisibile, comune e singolare, e introducendovi nuovi soggetti e oggetti, politica ed estetica creano dissenso e disaccordo e riscrivono la storia tenendo conto delle storie e delle voci rimaste anonime o silenziate, oscurate, e rimosse. Sebbene l'arte in generale non sia per sua natura sovversiva,

nelle nostre società esiste un ambito dell'arte in cui le parole, le immagini, i gesti, le combinazioni tra azioni, che del resto costituiscono la forma e la materia della politica, del giornalismo o del consumo di merce, vengono a trovarsi spiazzati e rilavorati da operazioni specifiche che riconfigurano le forme della loro visibilità e della loro significazione.” (Rancière, 2015)

L'estetica nella sua dimensione etico-politica tende dunque a dare materialità sensibile a ciò che si dissolve nel consenso della comunicazione e a restituire visibilità alle voci e alle presenze che il discorso ufficiale dichiara abolite.

³ Di Cacciari e di Agamben Del Giudice è stato collega presso lo IUAV di Venezia dove Massimo Cacciari ha insegnato estetica nel corso degli anni Ottanta e Novanta mentre Giorgio Agamben è stato docente di estetica dal 2003 al 2009.

⁴ Non a caso Bobi Bazlen, importantissimo mediatore culturale fra l'area mitteleuropea e quella italiana e fondatore di quelle edizioni Adelphi che proprio fra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta si sono affermate come una delle case editrici di punta della intelligenza italiana, è l'oggetto dell'esordio letterario di Del Giudice: viene ad essere così marcata una sorta di autoidentificazione e di autoriconoscimento fra le vicende dell'oggetto narrato e quelle dell'autore de *Lo stadio di Wimbledon*.

Jacques Rancière appartiene a quella generazione ultima della filosofia francese cui ci si riferisce col termine generico di postdeleuziani, si tratta di pensatori che hanno sviluppato il loro pensiero dopo la crisi dello strutturalismo pienamente avvenuta negli anni Ottanta, e che hanno quindi assunto i risultati conseguiti da Deleuze in lavori fondativi quali la *Logique du sens* (1969) come base della loro teoresi. Nel caso di Rancière bisogna anche tener presente che questo pensatore francese ha accolto gli esiti della riflessione politica della prima scuola di Francoforte (Horkheimer, Adorno e Marcuse) all'interno del suo pensiero, fondendoli in maniera autonoma e originale con le analisi di Michel Foucault da cui la particolare attenzione di Rancière al mondo del *sensorium*, come abbiamo già detto, e anche allo spazio del cinema e della letteratura. Quindi gli strumenti ermeneutici che offre Rancière risultano migliori e più efficaci di quelli che potrebbero essere mutuati da altri filosofi, cui pure in questa tesi si guarda, i cui interessi però non sono così direttamente rivolti alle espressioni di tipo letterario e all'analisi dell'immaginario.

Si mette poi alla prova la produttività analitica del paradigma postmoderno. A dispetto del pregiudizio ostile che ha caratterizzato il dibattito italiano sul postmoderno sin dagli inizi degli anni Ottanta e che lo ha liquidato in sede critico-letteraria dichiarandone in alcuni casi la fine prematura (Ceserani, 1997; Jansen, 2002; Di Gesù, 2003: 9-10, 2005; Luperini, 2005), alcuni studi recenti nell'ambito dell'italianistica straniera e nazionale hanno contribuito alla sua rivalutazione di categoria storica ed epistemologica che, declinando il sapere in maniera discontinua e frammentata, è in grado di interpretare la contemporaneità, di cui le opere letterarie di Daniele Del Giudice sono un esempio iscritte come sono nella cosiddetta postmodernità.

In tale direzione, e sulla scia degli studi di Hutcheon (1988, 2000, 2002) e McHale (1992, 2004, 2015) in ambito anglosassone, procedono sia Antonello e Mussgnug (2009) con il volume collettaneo *Postmodern "impegno"* sia Meschini (2018) con il suo *Visioni postmoderne. Percorsi teorici e testuali ne "Le città invisibili" di Italo Calvino*, riscoprendo, rispettivamente, le implicazioni etico-politiche e filosofico-narrative del paradigma in questione.

In particolare, i primi suggeriscono una riconcettualizzazione della tradizionale nozione di impegno che, a differenza di quella del postmoderno, nel contesto italiano "has preserved an aura of strong historical and critical respectability" (Antonello e Mussgnug, 2009: 9) soprattutto tra i critici di formazione marxista come Luperini (2005). Il nuovo impegno si basa tuttavia su una relazione etica con il prossimo poiché è:

a 'thick relationship', in which the individual establishes, first of all, an engagement with the 'other' (lower case), meaning the 'neighbour', rather than the 'collective', or hypostatized, phantasmatic 'Other', in Lacanian or Levinasian terms. (Antonello y Mussnug, 2009: 11-12)

Antonello e Mussnug ne propongono infatti un'interpretazione anti-ideologica, "anti-egemonica" e flessibile secondo cui il mandato civile dell'intellettuale si può definire anche in un senso individuale e non solo attraverso la mediazione del partito, e l'impegno viene rimodulato in una versione *bottom-up*, emancipativa e democratizzata che si avvale di processi partecipativi orizzontali e di rete, di forme riflessive e micropolitiche, insomma "di quell'intelligenza diffusa e rizomatica che si sta affacciando sul proscenio della discussione intellettuale e politica globale e i cui contorni precisi, in termini di prassi e di definizione identitaria, sono in piena fase di riformulazione" (Antonello, 2012: 10). Tale riflessione consente di conciliare l'estetica postmoderna, basata sul pluralismo e l'apertura discorsiva, con strategie politiche emancipative, eliminando anche nel dibattito critico italiano i dubbi sulla presunta astoricità e "riflusso" avanzati da teorici come Jameson (1993) e Habermas (1993).

Il paradigma critico definito da Antonello e Mussnug (2009) dimostra l'utilità della metacategoria di postmodernità nell'analisi critica di una letteratura effettivamente impegnata, contestando implicitamente l'idea che il postmoderno non sia altro se non una giustificazione più o meno raffinata delle attuali strutture di potere. I due critici liberano così il concetto di postmoderno dalle ipoteche ideologiche che gli vengono sovrapposte in ambito internazionale da autori come Eagleton (1997) e Jameson (1993) e in ambito italiano da un gruppo compatto di studiosi di letteratura italiana.⁵

Il concetto di impegno postmoderno, apparentemente ossimorico, ci ricorda che la postmodernità non esclude una linea di critica e di conseguente intervento sulle strutture socioeconomiche, ma assume la necessità di un intervento indiretto come unica forma valida di azione sul reale: viene così dimostrata la possibilità che il postmoderno abbia un valore pragmatico ed attivo contrariamente a quanto molti dei suoi critici sostengono.

In questo senso la categoria di impegno postmoderno, come vedremo nel corso di tutto il presente lavoro, risulta essere estremamente utile nell'analisi di un'opera come quella di Del Giudice che viene definita meglio in questo quadro teorico di quanto

⁵ Rimandiamo ai già citati lavori di Jansen (2002) e di Di Gesù (2003, 2005) per una dettagliata ricognizione dell'opposizione al postmoderno in Italia.

potrebbe esserlo in quadri teorici alternativi, come ad esempio quello definito sulla base del pensiero del sociologo della cultura francese Jean Lipovetsky da Raffaele Donnarumma (2014) nei suoi lavori sull'ipermodernità letteraria italiana.

Dal canto suo, Meschini (2018) si propone di testare le potenzialità analitiche del postmoderno inteso come “una concezione antidogmatica, antigerarchica, aperta e plurale del sapere, dedicando particolare attenzione all'influenza che essa ha esercitato sui modi e sulle forme della conoscenza storica e del discorso letterario” (Meschini, 2018: 9). Il “pensiero problematico e relativo, situato e incerto, intenzionalmente contraddittorio ed erratico, che costringe a riconsiderare valori e posizioni alla luce dei principi del dubbio conoscitivo, della pluralità, del decentramento e della differenza” (Meschini, 2018: 10) aiuta a rimettere in discussione le grandi narrazioni del modernismo per aprirsi a una dimensione etica inclusiva della marginalità.

In seno al postmoderno il concetto di postumano offre anche la possibilità di cogliere, nella narrativa di Del Giudice, la critica radicale al paradigma antropocentrico e all'ontologia dicotomica occidentale (Braidotti, 2015). Inoltre, gli studi di geografia culturale sullo spazio di Massey (2005) e le riflessioni sulla storia e il tempo della frattura e della complessità nella postmodernità da parte dei teorici McHale (1992, 2004, 2015) e Hutcheon (1988, 2000, 2002) consentono di approfondire le ragioni della presunta astoricità della prospettiva storica postmoderna intrappolata nel presente eterno del consumo e nel gioco intertestuale senza velleità conoscitive (Jameson 1993). La visione contemporanea della storia viene definita sia dalla discontinuità che dalla frammentazione e l'accusa di astoricità della dominante spaziale postmoderna mossa da Jameson (1993) viene capovolta da prospettive anti-ideologiche e relazionali come quella sullo spazio di Massey (2005) e sulla lentezza di Koepnik (2014).

La constatazione dell'esistenza di forme di reale imposte dalla visione dominante del mondo, impegnate a negare quest'ultima o a stravolgere le diverse costruzioni e a produrre altre apparenze, problematizza le verità acquisite e il senso comune e moltiplica i livelli di realtà. A livello ontologico tutto ciò implica l'opacizzazione e l'invisibilizzazione del mondo, la messa in discussione della frontiera tra realtà e finzione e una continua transizione da mondi fittizi alla realtà negli spazi eterotopici delle culture industrializzate (McHale, 1992, 2004, 2015). Sia McHale (1992, 2004, 2015) che Hutcheon (1988, 2000, 2002) si soffermano sulle strategie testuali che traducono queste concezioni del sapere e del mondo, quali ad esempio la parodia intertestuale,

l'indeterminazione del mondo rappresentato che richiede la cooperazione del lettore e la tendenza alla metaletterarietà.

Lo scopo che ci prefiggiamo con questo lavoro è quello di applicare la categoria di impegno postmoderno a Del Giudice, dimostrando come sia questa la migliore tra tutte le categorie ermeneutiche per definire una poetica autoriale, la quale, dietro l'esibizione di una apparente lontananza dai nodi cruciali della modernità e dall'immediatezza politica,⁶ compie in realtà una profonda critica della vita attuale.

Del Giudice è insomma un autore impegnato e proprio in questo suo impegno trova un centro fondamentale tutta la sua produzione letteraria; certo, come si vedrà, si tratta proprio di quella forma di impegno apparentemente paradossale che hanno iniziato a definire in ambito italiano Antonello e Mussgnong (2009).

Chiaramente anche la categoria di impegno postmoderno nel corso del presente lavoro subirà una serie di cambiamenti soprattutto in relazione alla necessaria analisi delle modalità tenute da Del Giudice nel suo accostamento alla realtà intesa come fenomeno complesso. Come vedremo, è proprio il disvelamento dei meccanismi dialettici che definiscono le categorie fondamentali di tempo e spazio e conseguentemente la critica che viene aperta, attraverso questo disvelamento, al concetto di identità, la maniera che Del Giudice sceglie per esplicitare il suo impegno.

La particolare relazione fra analisi dei meccanismi del reale, analisi dell'uso sociale del reale e impegno politico rappresenta il fulcro del nostro lavoro in cui dunque, intorno al concetto di "impegno postmoderno", verranno a raccogliersi differenti linee di analisi e ricerca, le quali tutte troveranno la loro convergenza nella definizione di una valida ermeneutica per l'opera autoriale qui analizzata.

Il nostro lavoro si divide in cinque capitoli il primo dei quali (Capitolo due) è dedicato alla definizione della formazione e dell'ambiente intellettuale di Del Giudice e alla delineazione del ruolo che la figura di questo autore ha giocato al suo interno. È in questo capitolo che verranno messe in luce le interazioni di Del Giudice con la realtà culturale degli anni Settanta, Ottanta e Novanta e del primo decennio del ventunesimo secolo, ed è sempre qui che daremo il profilo generale di Del Giudice come critico,

⁶ Chiaramente fanno eccezione le due opere relative al disastro di Ustica che hanno origine nell'immediato politico della cronaca italiana degli ultimi quaranta anni come sottolinea lo stesso Del Giudice (2002).

giornalista ed autore. L'intento del capitolo è quello di far emergere i limiti e i modi della formazione autoriale e la loro importanza per l'analisi dell'opera.

Spetta al capitolo seguente, il terzo, la doppia funzione di introdurre l'opera narrativa di Del Giudice, seguendone gli sviluppi e dando una presentazione di ognuno dei suoi scritti narrativi, e di definire lo stato dell'arte rispetto alla critica. Come si vedrà, mentre la figura di Del Giudice è stata presente nelle terze pagine dei giornali, e nei molti interventi di critica cosiddetta militante che si sono occupati delle sue opere nel momento della loro apparizione, la situazione riguardo alla critica cosiddetta accademica è invece molto meno ricca. I lavori relativi a Del Giudice, pur riconoscendone in maniera unanime l'importanza per il canone del tardo Novecento italiano, sono infatti ancora pochi, abbiamo così dovuto operare con un panorama critico abbastanza ristretto, nel quale chiaramente il novero dei temi trattati è ben lontano dall'abbracciare anche solo gli aspetti principali della produzione autoriale. È per questo che pensiamo che la presente tesi possa rappresentare un avanzamento sostanziale sia nel campo della critica sul Del Giudice sia per quanto riguarda l'opera di storicizzazione del periodo contemporaneo della letteratura italiana. Intendiamo infatti dimostrare l'importanza di Daniele Del Giudice proprio attraverso la definizione della sua poetica autoriale, che risulta presentare elementi di notevole originalità rispetto al panorama italiano.

Gli ultimi due capitoli, il quinto e il sesto, sono specificamente dedicati alle due opere di Del Giudice che abbiamo scelto come punto focale del nostro lavoro. Il quinto capitolo è dedicato ad una analisi di *Orizzonte mobile* in cui si risolve alla fine il dubbio previo riguardo alla sua autenticità, mentre il sesto ed ultimo capitolo è dedicato all'analisi di *Nel museo di Reims*.

Come vedremo a suo luogo, la scelta di queste due opere, che hanno rispettivamente a che fare con la relazione fra spazio, tempo e memoria (*Orizzonte mobile*) e con la relazione fra percipiente e percepito (*Nel museo di Reims*), è il frutto di un approccio critico che individua proprio in questi due luoghi le più importanti chiavi di lettura dell'intera produzione letteraria dell'autore, la particolare attenzione che si dedica loro non è quindi arbitraria ma assume un valore di criterio ermeneutico ben definito.

Segue una conclusione in cui si tireranno le fila del nostro discorso critico.

CAPÍTULO 2. DANIELE DEL GIUDICE: FORMACIÓN, RECORRIDO INTELECTUAL Y COMPROMISO

2.0 Introducción

Teniendo como trasfondo lo que, a propósito del cuento *Unreported inbound Palermo* sobre la matanza de Ústica de 1980, Klettke (2008: 75) ha definido como una de las «tracce di una letteratura impegnata, del resto osservabile latentemente in tutta l'opera di Del Giudice», es decir, las huellas de una dimensión política o de compromiso manifiesto en su actividad literaria, el presente capítulo intenta esbozar un breve y parcial perfil intelectual del autor, utilizando las declaraciones, entrevistas y artículos encontrados sobre él que al rastrear los archivos de tres de los principales diarios nacionales, *Corriere della Sera*, *La Repubblica* y *La Stampa*, además de las entrevistas y ensayos publicados por el mismo Del Giudice.⁷

Este apartado tiene como propósito reconstruir la formación cultural de Del Giudice además de sus frecuentaciones sociales dentro del contexto histórico, literario y artístico coevo tanto italiano como internacional, poniendo atención en la dimensión ético-política de sus actividades como periodista, crítico militante, escritor, intelectual y profesor de literatura. Las premisa teórico-conceptual de partida es que el campo intelectual de producción de bienes simbólicos permite la comprensión del imaginario de un escritor y de su formación cultural y política de manera ni sustancialista ni mecanicista: la estructura de este campo de pertenencia, como sistema de relaciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas media entre el imaginario y la sociedad (Bourdieu, 2002).

⁷ Estamos hablando de los archivos de diarios nacionales italianos como *La Repubblica*, *Corriere della Sera* y *La Stampa*, que se han digitalizado desde hace poco tiempo y que se pueden consultar online. La reconstrucción del compromiso político de Del Giudice en el presente trabajo es inevitablemente parcial si se tiene en cuenta no solamente nuestro foco en la narrativa, sino también la dificultad de recopilar materiales en formato papel, audio y video de un escritor contemporáneo cuya producción sigue publicando la editorial Einaudi después de su retirada de la vida pública debido a su enfermedad. La privacidad que siempre ha caracterizado al autor es otra razón de la parcialidad de nuestra reconstrucción. Además, para el presente trabajo, se examinaron algunos de los artículos publicados por Del Giudice en *Paese Sera* durante la década de 1970, tal como fueron citados por fuentes críticas o reeditados. Esta producción, de gran interés para los temas culturales y políticos, requeriría un largo trabajo de archivo con los microfilmes del periódico. Los temas más recurrentes en los artículos de Del Giudice son la literatura (Del Giudice, 1980a, 1980b, 1986a, 1989b, 1990a, 1990h, 1990i, 1990l, 1991a, 1991b, 1992b, 1993a, 1998, 2003a, 2004a, 2007a), la ciencia y la técnica (Del Giudice, 1988b, 1991c, 1991d, 1996, 1997c, 1999a, 2003a, 2004b, 2007a, 2007d, 2008a, 2008b, 2008c, 2008d, 2008e).

2.1 Daniele Del Giudice: teatro civil, periodismo, crítica literaria y enseñanza

Nacido en Roma en 1949, Daniele Del Giudice es escritor, periodista, crítico literario y docente de literatura en el Instituto Universitario de Arquitectura (IUAV) de Venecia. Aproximadamente desde 2013 ha reducido las apariciones públicas y la producción literaria al sufrir de una enfermedad invalidante. Como veremos a lo largo de esta tesis, su retirada de la escritura ha creado problemas de atribución de autoría relativa a la edición de algunas de sus últimas publicaciones, en concreto *Orizzonte mobile* (2009), por parte del profesor de literatura comparada Philippe Daros (2016: 5).⁸ Las dudas presentadas especialmente sobre *Orizzonte mobile* serán analizadas y discutidas en el apartado de la recepción crítica de este trabajo y en el capítulo quinto dedicado al análisis textual de la obra.

Como cuenta en la entrevista *Una narrazione probabile*,⁹ Del Giudice empieza su actividad intelectual de teatro experimental y comprometido¹⁰ con el laboratorio teatral de Grotowski en 1969 y la colaboración con la compañía de teatro político del actor y dramaturgo Dario Fo *Nuova scena*, desde 1970 a 1972 (Del Giudice, 2001a: 431). En las dos experiencias son centrales dos temáticas esenciales de los intereses ontológicos y éticos de Del Giudice, que adquieren, como veremos en el capítulo cuatro, significado político en el sentido que Jacques Rancière (2009, 2010, 2011) da de la política de la literatura: la dimensión relacional del sujeto (el actor y el espectador) que existe y se constituye por y en las relaciones consigo mismo, los otros y otras instancias sociales,¹¹

⁸ En 2013 la editorial Einaudi publicó una colección de ensayos ya publicados con el título *In questa luce*.

⁹ “Nel 1969, appena finito il liceo, ho trascorso un anno in Polonia frequentando il laboratorio teatrale di Jerzj Grotowkij, allora la forma più avanzata d'avanguardia teatrale insieme al *Living Theatre*.” (Del Giudice, 1998: 69).

¹⁰ Sobre la ambigüedad de la definición de teatro político véase Falcone (2015).

¹¹ Jerzy Grotowski (1933-1999), el dramaturgo del teatro pobre, había revolucionado el arte escénico desbloqueando el lenguaje impulsivo y corporal del actor, despojando el espacio escénico y convirtiendo la actuación en teatro participativo donde el público llega a la catarsis descargando sus emociones subconscientes: “En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiar a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carítes.” (Grotowski, 1984: 16). Mirisola (2010) identifica una serie de analogías entre Grotowski y Del Giudice acerca de la concepción de la obra de arte, como, por ejemplo, la importancia de la comunicación entre lectores y autor. Son analogías que comparten con Calvino: la abdicación de una perspectiva antropocéntrica, el abandono de la superfluidad en favor de un arte concentrada en su especificidad - la teatralidad del teatro, la naturaleza lingüística de la literatura -, la unión entre exactitud, rigor y levedad, el antinaturalismo y los clásicos como puntos de referencia.

y la idea del teatro como espacio público y parte de la comunidad que involucra temas y espectadores normalmente excluidos de la producción y el goce teatral. El compromiso de involucrar a un público nuevo - jóvenes, obreros, agricultores, clase media - en el análisis y discusión de su condición social y política a través de la cultura, confluye en su primera experiencia literaria: la publicación como editor, junto con el actor Vittorio Franceschi, de *La parola nel pugno: teatro politico di Nuova Scena* (1972).¹²

Del Giudice llega a la escritura narrativa después de una actividad decenal como periodista de *Paese Sera*, el diario progresista y filocomunista de Roma, abierto también a posiciones socialistas y heterodoxas de izquierda no alineadas con el Partido Comunista Italiano. Del Giudice define aquella experiencia iniciada a los 19 años como:

una grande avventura. A quelle prime ottanta righe dattiloscritte, dedicate all'autore di *Se questo è un uomo*, seguirono quindici anni di letture e critiche letterarie. Anni di apprendistato e di grandi scoperte che mi condussero per mano nell'universo del romanzo e mi insegnarono il piacere della scrittura. (Parpaglion, 1998: 20)

Como recuerda el periodista Edo Parpaglion (1998: 22-67), Del Giudice escribe mayormente sobre temas culturales y literarios para la *terza pagina* y el suplemento *Libri* y junto con la redacción del diario romano, vive los importantes acontecimientos políticos, económicos y sociales de los años setenta: la revolución cultural china, la guerra de Vietnam, las protestas estudiantiles de 68, las reivindicaciones sindicales obreras y la así llamada estrategia de la tensión con la lucha armada tanto del terrorismo de extrema derecha como de las organizaciones extraparlamentarias de izquierda en Italia, y el golpe de estado en Chile.

El periódico cuenta con la colaboración de intelectuales de izquierda pertenecientes al mundo literario (Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Domenico Rea, Edoardo Sanguineti, Alfonso Gatto, Dario Bellezza, Franco Cordelli, Gianni Rodari, Amelia Rosselli), académico (Tullio De Mauro, Cesare De Seta, Alberto Abruzzese,

¹² En la entrevista "Una narrazione probabile", Del Giudice cuenta su experiencia teatral: «Dal 1970 al 1972 ho girato l'Italia collaborando a *Nuova scena*, uno dei due gruppi di teatro politico di Dario Fo. Il mio primo libro è *La parola nel pugno*, pubblicato nel 1972 da Guaraldi, nel quale ho raccolto i materiali di quella esperienza.» (Del Giudice, 1998: 69). El libro es una colección de obras y fragmentos textuales de la compañía *Nuova Scena* que, con el *Teatro d'Ottobre* de Nuccio Ambrosino y el grupo de Dario Fo, Franca Rame y Nanni Ricordi cercano a la *Associazione Ricreativa e Culturale Italiana* (ARCI) del partido comunista y socialista, crea en los años setenta un nuevo circuito teatral fuera de los espacios oficiales italianos y de países de emigración italiana promocionando las propuestas temáticas de interés civil comisionadas por aquel público social y políticamente comprometido, como la escuela obligatoria y la emigración o el trabajo parcelizado en fábrica (Franceschi, 2009: 5-6).

Massimo Cacciari) o que luego trabajarán en la radio, la televisión o en otros diarios nacionales (Parpaglioni, 1998: 19). El trabajo de crítica militante le permite a Del Giudice hacer amistades intelectuales con muchos de los protagonistas del contexto literario y crítico italiano:

Dal 1971 e per tutti gli anni Settanta ho scritto di letteratura su riviste e quotidiani, come critico militante. Debbo a questo lavoro l'aver conosciuto e frequentato Pasolini e Fortini, Sciascia e Parise e Sanguineti, Calvino, Manganelli, Volponi e molti altri.” (Del Giudice, 1998: 69).

Entre aquellos otros están también Pietro Citati y el crítico Asor Rosa (Parpaglioni, 1998: 20).

Las contribuciones de Del Giudice se publican además en revistas especializadas de contenido cultural *engagé*, generalmente de área de izquierda con las cuales colabora - *Nuovi Argomenti*, *Rinascita*, y *Pace e guerra* -¹³ y para diarios nacionales como *Corriere della Sera* y *La Repubblica* hasta 2010 (Del Giudice, 1975).¹⁴

¹³ *Pace e guerra* era la revista mensual del “Centro per l'unità della sinistra” de cuya sección cultural se encarga Del Giudice en 1980. *Nuovi Argomenti* fue fundada en Roma en 1953 por los escritores Alberto Carocci y Alberto Moravia, con la intención de publicar una versión italiana de la revista *Temps modernes* de Sartre, centrada en describir la realidad italiana de manera objetiva. Desde 1966 hasta 1975, Pierpaolo Pasolini dirigió la revista junto a los dos fundadores, y dió un impulso a los ensayos sobre cinema, poesía, lingüística, aportando un fuerte compromiso político. Después de la muerte de Carocci en 1972, Enzo Siciliano lo reemplazó profundizando en el compromiso civil y las relaciones entre literatura e historia. En 1976 fue director con Siciliano y Moravia el poeta y periodista Attilio Bertolucci, sustituido por el escritor Leonardo Sciascia en 1982, inicio de la tercera serie de la revista que, como destaca Siciliano en el número de enero-marzo, se proponía de “Scrivere di politica: portare o costringere gli scrittori a occuparsi di quei fatti che assediano da vicino l'esistenza quotidiana, e che ci appaiono indecifrabili, lugubramente enigmatici” (Nuovi Argomenti. La storia della rivista, <http://www.nuoviargomenti.net/la-storia-della-rivista/>). *Rinascita* fue la primera revista político-cultural del Partido Comunista Italiano fundada por el líder comunista italiano Palmiro Togliatti en 1944. La nueva revista dirigida por Luciana Castellina, Stefano Rodotà, y Claudio Napoleoni, *Pace e Guerra*, se proponía de acoger la reflexión y el debate político-cultural sobre la unidad de la izquierda, para reconstruir después del caos político de los años Setenta y la disgregación del Partido Comunista en varios partidos menores de extrema izquierda como el PDUP (Garzia, 1985: 157).

¹⁴ En el presente trabajo el corpus de artículos que tratan temas políticos se limita a algunos ejemplos. En *Come si sequestrano le parolacce* (Del Giudice, 1975) defiende el derecho a la expresión contra el resurgente fascismo italiano, cuando denuncia el claro “carattere fascista dell'ordinanza di sequestro, inammissibile per principio e nei fatti rappresaglia politica” contra la novela del 1974 *Nord e Sud uniti nella lotta* escrita por el obrero y pintor socialista Vincenzo Guerrazzi, sin ceder a la exaltación ideológica del valor de la obra. Del Giudice se declara bastante crítico sobre la carga innovadora de la novela: “Più delicato sarebbe sostenere *Nord e Sud uniti nella lotta* come prodotto di una cultura alternativa (che in questo caso si vorrebbe stroncare) come testimonianza, per usare una parola grossa, di una letteratura proletaria; o meglio, per usarne una minore più banale e più imbrogliona, di una letteratura «selvaggia». Il romanzo, come l'altro e successivo libro di Guerrazzi, i racconti di *Le Ferie di un operaio*, rivela, infatti, da una parte l'imitazione dei modelli alto borghesi e dall'altra l'identificazione inconsapevole con il modello «basso» cui la borghesia costringe (e gusta) ogni letteratura diversa dalla propria. L'origine di classe non è un salvacondotto e Vincenzo Guerrazzi, da 17 anni operaio collaudatore dell'Ansaldo, scrive oggi non in maniera autonoma, ma subalterna alla cosiddetta cultura borghese, cui non dispiacciono parolacce, illitterazione, brivido della rabbia anarcoide. Ciò che già conoscemmo nello pseudo operaio Alfonso, di Nanni Balestrini.” (Del Giudice, 1975). En *Quali libri del nuovo '68?* (Del Giudice, 2013) valoriza la innovación cultural y social llevada a cabo por los movimientos juveniles de 1968 y 1977.

Su actividad en periódicos y suplementos literarios es de crítica militante, da a conocer las novedades editoriales del momento, pero no está simplemente relacionada a la ocasión y a sus obligaciones. Presupone una formación cultural de dimensión europea y lecturas teóricas cuyo común denominador es una perspectiva reticular antijerarquica en torno a las nociones de lenguaje, poder, deseo, representación y producción de subjetividad (Cacciari,¹⁵ Deleuze y Guattari, Lacan, Laing) como también una sensibilidad a las problemáticas sociales (la escuela de los Annales):

Già allora, in quegli anni Settanta, a me sembrava chiaro che le questioni non erano più all'interno della letteratura e delle sue «rotture formali», ma tra la letteratura nel suo insieme e gli altri linguaggi, e così mi sembrano anche adesso. Non c'è stata nessuna «demolizione» o «rottura» specificamente letteraria, semmai un fenomeno più complessivo e nuovo, e ben più significativo: per l'urgenza delle dinamiche sociali, e la drammaticità di quel periodo, assumevano valore i linguaggi che tendevano a un rapporto *immediato* col significato, i linguaggi dell'ideologia politica, del pensiero negativo in filosofia (tra l'altro risale ad allora la mia amicizia e collaborazione con Massimo Cacciari), la psicolinguistica di Lacan, la storiografia degli Annales o quella antirepressiva di Foucault; Laing e la destrutturazione della famiglia, o il pensiero rizomatico di Deleuze e Guattari, che per la prima volta descriveva la realtà come «rete», anticipando alcune forme delle attuali connessioni globali. Quei linguaggi hanno fatto parte della mia formazione e delle mie esperienze di allora. (Del Giudice, 1998: 69)

Para el presente trabajo, en este pasaje es de particular interés también la distinción que nuestro escritor hace entre lenguajes referenciales y el lenguaje literario de los años setenta. Los lenguajes interpretables referencialmente según los criterios de verdad y falsedad - la filosofía, el psicoanálisis y la ideología política - tenían la función política de comunicar de manera clara, inequívoca y eficaz, y aclarar conceptos en los años de los conflictos sociales en Italia. El lenguaje narrativo, en cambio, Del Giudice lo describe como un ejemplo de indirección y de *rappresentazione*, es decir, de reproducción deformada y aproximada del mundo, que comparte con la cartografía la construcción abstracta y el ser un sistema de símbolos que se refieren a la realidad de manera convencional:

A fronte di tutto ciò c'era una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso, potessero avere ancora una «tenuta» sulla realtà, e farne «rappresentazione». Quando ho deciso di affiancare la scrittura narrativa a quella saggistica, volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà

¹⁵ En la entrevista *Il volo dei sentimenti* (Borsari, 1989: 3) Del Giudice habla también de su amistad con Cacciari y de las tertulias filosóficas organizadas en su casa de Roma junto a Cacciari, Agamben y Nadia Fusini. Del Giudice critica el uso de materiales artísticos que hace Cacciari (y mucha filosofía del siglo XX y saber crítico de los años sesenta y setenta), quien a menudo expresa un pensamiento filosófico más que literario y quien interpreta las obras de arte solo desde el punto de vista de las ideas, perdiendo de vista la manera en la que se escribe, que es la tarea de la crítica literaria menospreciada por Cacciari.

attraverso il racconto, attraverso lo strumento narrativo. Insisto sul termine *rappresentazione* (le forme, romanzo compreso, nascono e muoiono, e tali decessi sono vitali); *rappresentazione* era ciò che a me stava a cuore, e questo è il tema de *Lo stadio di Wimbledon*, libro che ho inviato all'editore col titolo *Carta di Mercatore*. È noto che il secondo nome di quella Carta cinquecentesca è appunto *Rappresentazione*. (Del Giudice, 1998: 69).

Dos detalles nos llaman la atención en este último pasaje. El primero es el tema de la indirección de la obra literaria que autoriza a intentar la búsqueda del compromiso ético y político en las obras narrativas de nuestro autor, hasta en aquellas aparentemente desvinculadas de su contexto histórico-social. El segundo es la imagen del mapa - *la Carta di Mercatore* o *Rappresentazione* - medio de comunicación visual con el objetivo de describir relaciones espaciales simultáneas.

En efecto, aunque su dimensión temporal sea constitutiva del acto de narrar y siempre presente, Del Giudice define la narrativa más bien en términos espaciales. En la entrevista *Il tema del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice* de 1986, analizando sus relaciones con el Calvino del periodo de *Palomar*, nuestro escritor señala su preferencia por la descripción como forma narrativa, porque permite expresar la complejidad y la multiplicidad relacional y la equivalencia entre sujeto y objeto sin jerarquizar la perspectiva:

Poi a me la scienza non interessa come idee, interessa come oggetti, interessa quasi più come tecnologia. Però non farei mai un racconto in cui cerco di mettere a confronto immagini mitopoietiche della scienza e immagini mitopoietiche della letteratura. A me interessano i sentimenti e i modi di essere che una determinata tecnologia produce. Quindi non credo nella descrizione come forma di aderenza al mondo, ma credo nella descrizione come forma narrativa, perché solo la descrizione mi permette di tenere intrecciate una complessità di relazioni e di dar conto del fatto che tra osservatore e cosa osservata c'è indistinguibilità e reversibilità. (Del Giudice, 1986a: 85).

2.2 Daniele Del Giudice escritor de éxito internacional

En 1983 debuta con la novela *Lo Stadio di Wimbledon*, presentada por Italo Calvino y publicada por Einaudi, la editorial de toda su producción literaria. La obra es un éxito, es traducida en francés, español y alemán, y gana el premio Mondello de Palermo.¹⁶ Del Giudice empieza a trabajar para la redacción de Einaudi como asesor literario y entabla amistad con Giulio Einaudi y muchos de los intelectuales que colaboran con él, como el

¹⁶ En España Anagrama publica *El estadio de Wimbledon* en 1986.

crítico Cesare Segre.¹⁷ De la segunda obra del escritor, *Atlante occidentale* (Del Giudice, 1985), el diario *La Repubblica* destaca el gran éxito internacional al ser aceptada con entusiasmo tanto en la Feria del Libro de Frankfurt como por la editorial francesa Seuil en la persona de François Wahl una de las figuras más influyentes en el mundo intelectual parisino. Esta obra se traduce también al español, aunque con pocos ejemplares (Aspesi, 1985; Lilli, 1985).

En 1989, junto con Andrea de Carlo y Elisabetta Rasy, Del Giudice es uno de los escritores italianos traducidos por la editorial de Aix-en-Provence y París, Rivages, con amplia circulación en Francia (Guicciardi, 1989). Lo suficiente para que sea invitado como representante de la nueva narrativa italiana en el XIV salón del libro de París en 1994; en los congresos de literatura organizados por la asociación del premio Grinzane Cavour y el Ministerio de Asuntos Exteriores en 1995, 1998 y 1999 celebrados respectivamente en la Universidad de Salamanca, en Buenos Aires y en Praga (Egurbide, 1995);¹⁸ en el acto *Italia fantastica* del Instituto de Cultura italiano de Londres en 2001, en compañía esta vez de Ian McEwan (Del Giudice, 2004a: 252-261; Nirenstein, 2001); y en la XVIII Feria del libro francés de 1998 junto a representantes del mundo editorial - Giulio Einaudi, Inge Feltrinelli, Serge Eyrolle - y del Ministerio de Asuntos Exteriores italiano.

Según el poeta y traductor francés Simeone (1999), después del éxito de *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco en Francia, se desencadena un renovado interés académico por la literatura italiana tradicionalmente desatendida por la crítica francés que se conformaba con leer autores muy cercanos a su cultura - Moravia, Calvino, Sciascia y Eco entre otros -, tal vez por “un certo centralismo letterario [che] era perfino troppo evidente, come anche il persistere del luogo comune secondo cui all’Italia spettava il primato delle arti plastiche, del teatro e della musica, ma restava al secondo posto nella scrittura, o ancor di più nel pensiero” (Simeone, 1999). Se traduce ahora a un grupo heterogéneo de jóvenes novelistas – Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi, Aldo Busi,

¹⁷ En 1988 Del Giudice apadrina una colección de cuentos, *Quindici stanze per una casa* del arquitecto y profesor italo-suizo Arduino Cantafora y presenta otra, *Luoghi naturali*, del periodista y escritor Mario Fortunato, ambas publicadas por Einaudi.

¹⁸ En el primer congreso, *Italia contemporanea: tredici scrittori italiani a Salamanca*, participaron Luigi Malerba, Vincenzo Consolo, Francesca Sanvitale, Francesco Biamonti, Raffaele La Capria, Gina Lagorio, Maurizio Maggiani, Lorenzo Mondo, Raffaele Nigro, Nico Orengo, Giuseppe Pontiggia y Emilio Tadini; el segundo, *Le frontiere della letteratura*, fue un debate sobre las raíces culturales y las fronteras lingüísticas móviles entre los escritores Bruno Arpaia, Alberto Asor Rosa, Vincenzo Consolo y Normelio Zanolto; el tercer congreso, *Praga crocevia di culture*, contó con la participación de Francesco Biamonti, Raffaele La Capria, Maurizio Maggiani, Valerio Magrelli, Paolo Mauri, Lorenzo Mondo, Nico Orengo, Giuliana Morandini, Giorgio Pressburger y Francesca Sanvitale.

Andrea De Carlo, Elisabetta Rasy, Pier Vittorio Tondelli y Marta Morazzoni –, que demuestran la apertura a temas internacionales como el viaje, las fronteras y la multiculturalidad y que a su vez impulsan nuevas traducciones también de autores importantes como Gadda y Landolfi. A pesar del entusiasmo por la novela de Eco, favorecido por su fama como teórico del lenguaje y semiólogo, es probablemente su asociación con Calvino —mentor de Del Giudice, amigo de Wahl, profundo conocedor de la cultura francesa e intelectual de fama internacional, conocido en el ambiente literario parisino como miembro del grupo Oulipo y colaborador de Raymond Quenau y Georges Perec—¹⁹ el motivo de la gran atención de la crítica francesa hacia la obra de este escritor italiano.

2.3 Daniele Del Giudice y los artes visuales

Los motivos de las frecuentaciones de Del Giudice de los artes visuales tradicionales -la pintura y la arquitectura - y de los nuevos medios como la fotografía, el cine e Internet, se pueden adscribir no sólo al interés por la visualidad como ámbito de importancia creciente en las sociedades contemporáneas de un escritor decidido a narrar su tiempo, sino también a su concepción de la creación literaria como un vehículo que hace hincapié en los asuntos éticos y políticos. Tal interés se encuentra tematizado y analizado meta-narrativamente en su producción literaria y ensayística - los cuentos *Dillon Bay* y *Fuga* de la colección *Mania* (Del Giudice, 1997) o los prefacios de catálogos fotográficos y pitóricos, solo para citar algunos ejemplos (Del Giudice, 1993c, 1997g, 2000b, 2003b, 2007e, 2009a, 2010a) -; pero da origen también a otro tipo de colaboraciones con artistas y arquitectos, como por ejemplo la creación de instalaciones y la participación en concursos de cine y arquitectura, en particular desde el principio de los años ochenta, cuando Del Giudice comienza su actividad didáctica como profesor de literatura dramática en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) donde enseñan también los filósofos Massimo Cacciari y Giorgio Agamben.²⁰

¹⁹ En 1994 Del Giudice participa en el Festival *Cinema del reale*, organizado en el centro Beaubourg de París con Italia como país invitado de honor en la XIV Feria del Libro, en marzo de 1994.

²⁰ Al final de los años setenta, Del Giudice participa a las discusiones filosóficas ya mencionadas con Cacciari, Agamben y Nadia Fusini, como cuenta de manera indirecta e irónica en el artículo *Presenza ingiustificata* (Del Giudice, 1982).

En el ensayo de 1993 *Comment raconter le invisible*, Del Giudice explica que las imágenes son aquellas experiencias subjetivas del mundo, reales o imaginarias, en las cuales quedamos atrapados, que nos poseen y obsesionan y que constituyen el núcleo de las historias.²¹ Para nuestro escritor, narrar equivale a ver nuestros fantasmas y a darles voz gracias a las palabras, como en el proceso psicoanalítico:

Joseph Conrad a dit autrefois que «l'art de la narration est magie, *évocation de l'invisible* qui prend des formes convaincantes, des formes que éclairent, qui sont familières et surprenantes». Connaissant la valeur éthique que Conrad attribuait à l'utilisation exacte des mots, je ne crois pas qu'il s'agissait d'une phrase à effet, ni rhétorique ni suggestive. Les images que chacun porte en soi et dont on découvre le caractère obsédant au fil des années représentent un patrimoine personnel de mystère. Tout aussi mystérieuse, surtout pour soi-même, devrait demeurer la méthode qui met en oeuvre les images de celui qui concrétise son rapport au monde grâce aux mots qui «rendent visible». (Del Giudice, 1993a: 128)

Estos fantasmas, que son cadáveres en el sentido barthesiano y blanchotiano de imágenes profundas con un carácter originario y nocturno, mítico y primitivo, son la zona oscura necesaria para activar pasiones, crear y poblar historias con personajes, sentimientos y también objetos tecnológicos como aviones, trenes y barcos:²²

«fantasme»; les images sont des fantasmés engendrés par le non-être des personnes et des objets, troublantes présences-absences de ce qui n'existe plus ou n'a jamais existé. Bref, l'imagination, c'est-à-dire l'aptitude à sécréter jusqu'à nous, jusqu'au surréalisme qui a réfléchi plus que tous sur le caractère *noir* de l'image, jusqu'à Maurice Blanchot pour qui l'image littéraire était une dépouille, littéralement un cadavre, jusqu'à Roland Barthes qui parla du «retour d'un mort» à propos de la photographie.

Voilà une première contradiction: je pensé accomplir une oeuvre de vie, dominée par la passion d'être avec les autres dans la complicité d'un récit, mais en fait, je travaille avec des dépouilles, je suis un voleur de cadavres, un trafiquant des cadavres. La puissance d'une image, son rôle actif (abstraction faite de ses éléments), consiste à se développer à partir de cette nature morte et à produire un sentiment vivant; parce que ces dépouilles inconsistantes qui tournent dans notre esprit sont capable d'action, et c'est cette action que je cherche. D'une certaine façon, peu importe qu'il s'agisse d'une action de vérité ou de falsification, de produire douleur ou joie, ou un sentiment général de la manière d'être des choses: la qualité minimale d'une image est qu'elle soit en mesure d'être active, d'accomplir l'action indispensable qui permet de ne pas voir son caractère essentiel de dépouille et se s'abandonner au contenu visible et au sentiment qu'elle porte en elle. (Del Giudice 1993a: 128)

²¹ La obsesión está también en el centro de la reflexión teórica de Maurice Blanchot (1967), para quien es la necesidad de defenderse de una obsesión la razón que explica la escritura, que es en realidad solo un conjunto de palabras estériles, un fracaso constante. La obsesión o *mania* es la temática principal de los seis cuentos de *Mania* (Del Giudice, 1997) y, como explica Del Giudice (1993a: 129-130), se relaciona con las reflexiones del psicoanalista Carl Gustav Jung sobre la estructura psíquica profunda, que enlaza con un pasado primitivo y mitológico. Además, Jung había introducido el término *imago* en 1911 (*Wandlungen und Symbole der Libido*) para referirse a una representación inconsciente y fantasmática, que funciona como un esquema imaginario que orienta nuestra manera de percibir el mundo.

²² Sobre los objetos véase los artículos de Del Giudice (1996, 1997a, 1997b, 2000a, 2002, 2007d, 2008c, 2018).

Además, destaca Del Giudice, la visión en el sentido de imaginario fantasmático es la acción clave que constituye nuestra vida en la época de la visibilidad total: el trabajo inmaterial es representación o “mise en image”; la economía se nutre de imágenes; nuestro patrimonio de memoria se alimenta de fotografía y cine.²³ De acuerdo con una poética abierta a la multiplicidad de las formas de ascendencia postmoderna y orientada a la narración de la contemporaneidad, para Del Giudice la literatura necesita compararse con los otros lenguajes visuales de descripción o representación de lo real - cine, fotografía, pintura, televisión, Internet -, para reconquistar su especificidad.

Ahora bien, lo que más nos interesa para nuestro análisis son las reflexiones sobre la dimensión política de la visión, que no deja de ser una herramienta de poder que discrimina miradas alternativas. De hecho, para nuestro escritor, las imágenes visibilizan algunas cosas e invisibilizan otras. Es decir, las imágenes más frecuentes acaban creando un nuevo espacio de misterio y de invisibilidad donde esconder imágenes habituales o desagradables que hablan de muerte, masacres y dolor. El objetivo narrativo confesado por Del Giudice es la búsqueda de las imágenes olvidadas de nuestro día a día, que nos permiten descubrir un mundo invisible, y que sólo se recuperan reeducando la mirada:

Ceci est un seuil artificiel du non-visible mais les sentiments qui nous poussent à chercher les images sont, je crois, importants. Tout ce qui est désagréable est en train de devenir invisible, surtout parce que notre regard a pris l'habitude de le refouler – il ne le voit plus, de même qu'il ne voit plus les choses quotidiennes. Pour le voir, il faudrait réapprendre à voir et ce pourrait être une chose à laquelle se consacrer. Par ailleurs, parmi les images que l'on cherche, qu'il est possible de rechercher pour une description, celles que je convoite le plus sont les images qui appartiennent à l'univers quotidien invisible de l'œil qui efface, celles qui permettent de *nous apercevoir* d'une chose ou d'un sentiment et de dire que c'est vraiment ainsi. (Del Giudice, 1993a: 132).

Que la visión implica una limitación de perspectiva, Del Giudice lo aclara poniendo como ejemplo la influencia del cine y de la televisión: nuestra mirada es inevitablemente sesgada por imágenes “cadavéricas” - maquilladas con colores, alta definición y clichés -, que esconden imágenes que rechazamos. La función de la narrativa verbal es intentar sacar a la luz las pasiones más profundas e invisibles y así alargar nuestra mirada. Esto

²³ Del Giudice retoma la idea barthesiana de la fotografía como “retour d'un cinquantième de second d'un mort, c'est-à-dire le temps où l'objectif est resté ouvert. La photo, quel que soit son sujet, extrait une fraction de seconde dans la course du monde. C'est pour cela qu'elle est si mystérieuse et si changeante – parce qu'elle permet d'imaginer tout le reste du temps (la vie d'une personne, d'un lieu, d'un paysage) avant, après et autour de cet instant. Je les regarde souvent et longuement parce que les potos, comme la musique, véhiculent des histoires. Et à forcé de les regarder, comme on écoute et réécoute la musique, nous consomons leur énergie émotive, et c'est cette énergie que nous regrettons quand nous les retrouvons plus tard dans un tiroir.” (Del Giudice, 1993a: 135)

significa devolver estas imágenes a todos después de haberlas reunido en un trabajo que no anula el sufrimiento o la injusticia que las causó y donde la rabia que provocaron encuentra su forma artística y política.²⁴

Mais il y a autre chose concernant la vision en general: un siècle de cinema et un demi-siècle de télévision ont habitué notre regard à l'écran carré, au frame, à l'encadrement (l'image délimitée avait été jusqu'alors la caractéristique des seuls arts figuratifs). Je ne suis pas sûr que même notre regard ne soit pas en train de devenir aujourd'hui un regard encadré, une façon de figer la réalité, en sélectionnant et en supprimant certains aspects par l'intermédiaire d'un cadre invisible qui découpe et délimite notre vision. Cela pourrait constituer un autre seuil du non-visible et du mystérieux: la narration, qui évoque par des mots, ne raconte pas à travers des cadres et même quand elle poursuit ses propres images avec exactitude et cherche à cerner la proximité pour que le lecteur y parvienne tout seul, elle n'a ni marge ni cadre mais un champ visual illimité où chacun peut voir selon son propre regard. (Del Giudice, 1993a: 133).

Sin embargo, esta ampliación de perspectivas se presenta como un proceso en devenir, que implica mantener una actitud de respeto y cuidado hacia el misterio del mundo, que se renueva con cada nueva historia, a pesar de nuestras continuas tentativas de controlar el lenguaje y desear una visibilidad total del conocimiento del mundo:

Puisque les images d'un narrateur sont faites exclusivement de mots, je vais enfin parler de cela, de la façon dont ils s'agissent eux aussi sur le seuil entre visible et invisible [...] Ce que importe dans une image narrative n'est pas l'image en soi mais la quantité de passions et d'invisible que cette image porte. C'est ici que se déroule la lutte avec le langage. [...] en réalité l'objet de la description concerne la passion qui est à la base de chaque image et la quantité d'invisible qu'elle recrée au moment même où elle se manifeste par les mots. Même avec le langage comme avec toutes les choses du monde, nous avons instinctivement un rapport de domination ou de possession. Et ce qui nous attire le plus est justement le désir d'épuiser une image, de la dire tout entière, d'empêcher que la moindre parcelle d'invisible puisse se cicatriser ou se reconstruire autour d'elle. (Il fut un temps où j'espérais que ce traitement servirait au moins à extirper quelques images obsédantes, mais ensuite je me suis aperçu que décrire une chose n'aide pas à l'écarter.) C'est toutefois dans cette limite d'invisible, situé autour des images rendues visibles par le récit, que passe et se conserve le mystère. (Del Giudice, 1993a: 135)

El mismo lenguaje es para Del Giudice una herramienta que crea luz y proyecta sombra a la vez, fuera del dominio de la visión y del conocimiento racional sobre sus objetos:

²⁴ En el texto (1993a: 134) Del Giudice se detiene en lo invisible de su narrativa, es decir, en las pasiones que viven sus personajes en el umbral del mundo contemporáneo, que se ha vuelto invisible y misterioso: la materia invisible estudiada por el físico Brahe y las visiones del escritor Epstein en *Atlante occidentale*; la guerra moderna, invisible en la fortaleza-dodecaedro de *Dillon Bay* en *Mania*, que recuerda a la guerra contemporánea del Golfo; Barnaba, que vive una historia de amor hecha de mentiras y de cecidad en *Nel museo di Reims*; el recuerdo de Bobi Bazlen, que ayuda al joven escritor sólo en la medida en que es defectuoso en *Lo stadio di Wimbledon*.

Chaque fois que nous exprimons une image, même la plus banale, par des mots, [...] nous crôns un petit rayon de lumière autour duquel se matérialise dans le même temps son cône d'ombre. C'est dans cette ombre, dans cette zone invisible qui se manifeste dans l'acte même de «rendre visible», qu'adviennent les choses les plus importantes d'une narration; si une grande précision est nécessaire pour faire la lumière, il faut prendre un aussi grand soin de cette ombre (même si nous sommes obsédés par nos images et voulons les dominer en brûlant tout), parce que cette ombre préserve et renouvelle le mystère et nous permet, encore et toujours, d'arracher quelque lambeau à l'invisible, en le laissant renaître dans la même tournure de phrase. (Del Giudice, 1993a: 136)

Al igual que el lenguaje, la visión y la representación del paisaje²⁵ no proporcionan la pacificación del alma como ocurría en la época romántica, sino una idea relacional y ética del sujeto en contacto con su entorno, como explica Del Giudice en su introducción al catálogo fotográfico *Una volta* del director alemán Wim Wenders, *Visionari di quello che c'è*.²⁶

Insomma, stando alle loro [de los pintores Caspar David Friedrich y Carl Gustav Carus y del escritor Goethe] testimonianze si direbbe che il Romanticismo tedesco fosse per molti aspetti una rivoluzione ottica. Non l'invenzione di una prospettiva, come nel Rinascimento, piuttosto, attraverso l'atto del vedere e del mettere in immagine, la costruzione di un sentimento di sé e di sé con gli altri, dunque del proprio essere nel mondo. Carus, oltre che pittore, fu medico anatomista, autore di una *Fisiognomica delle montagne*, e nelle sue *Briefe über Landschaftsmalerei*, lettere

²⁵ Desde la geografía cultural contemporánea, se ha abordado una acepción del paisaje entendiéndolo como “modo de ver” (Wylie, 2007). El paisaje expresaría un modo particular de ver el mundo, a través de la creación de una vista definida por los modos de ver y de construir el mundo, y, por lo tanto, se trataría de una construcción ideológica insertada en unos contextos culturales y políticos precisos. El tema del paisaje como interrelación entre sujeto y espacio aparece también en el centro de otras colaboraciones de Del Giudice en varios proyectos fotográficos. El primero es la exposición de 1986 curada por el fotógrafo italiano Luigi Ghirri, *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, para la cual nuestro escritor publica el texto *La conoscenza della luce* en el volumen *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*. Es un proyecto multidisciplinar que reflexiona sobre el lenguaje fotográfico, la figura del autor y la representación del paisaje - los estereotipos del Grand Tour contra la cotidianidad y lo nuevo -, desde una perspectiva artística y antropológica: en el espacio se lee el cambio causado por la contaminación y la urbanización como una pérdida de identidad de los lugares y de sus comunidades. El proyecto incluye una colección de textos de los escritores Ermanno Cavazzoni, Corrado Costa, Daniele del Giudice, Antonio Faeti, Giorgio Messori, Giulia Niccolai, Beppe Sebaste y Antonio Tabucchi, con la coordinación de Gianni Celati, las poesías de Tonino Guerra, la pintura de Daniele Benati y de Omar Galliani, una película de Nino Criscenti y la música del cantante y músico italiano Lucio Dalla. Un segundo proyecto es la instalación *Vetrina de Daniele Del Giudice* realizada con el fotógrafo Giuseppe Varchetta. En 2009 y 2010 Del Giudice publica las presentaciones para dos catálogos, *Il dono* de la fotógrafa Giorgia Fiorio (2009a), dedicado a antiguos ritos sagrados, e *Istanti* del fotógrafo Giuseppe Varchetta (2010a).

²⁶ La introducción (Del Giudice, 1993c) fue publicada otra vez en 2013 en *In questa luce*. Las palabras del director alemán recuerdan mucho dos características de la narrativa de Del Giudice, la dimensión temporal de la modalidad descriptiva, la proyección invisible de la precisión verbal y la importancia dada a perspectivas múltiples: “Una fotografía per me ha senso solo se riesco ad intuire la storia che nasconde. Ogni volta che una foto mi appassiona, vorrei conoscere ciò che è accaduto un attimo dopo lo scatto. Per questo, come fotografo, amo molto le sequenze: mi permettono di raccontare una storia fissandone dei capitoli e lasciando piena libertà a chi guarda di completare le connessioni con la propria fantasia. Qualcosa del genere esiste anche nel cinema europeo, soprattutto in alcuni maestri, come Fellini, che ti permettono di guardare fra un fotogramma e l'altro, esattamente allo stesso modo di come è possibile leggere fra le righe. Questa è una qualità che si va perdendo, il cinema di oggi, sempre più, non ti concede alcuna libertà: ti fa vedere solo quello che qualcuno vuole che tu veda. E meno che mai ciò accade con l'immagine televisiva. Quando vedo un mio film in televisione, ho l'impressione che non vi sia nessuna differenza con uno spot per la birra. Il piccolo schermo rende tutto uguale, almeno ai miei occhi.” (Montini, 1993)

sulla pittura di paesaggio scritte nel corso di una decina d'anni e pubblicate dopo altri quindici nel 1835, descrive bene l'eco interiore, il contraccolpo che il vedere e il dare immagine producono in chi si dispone di fronte a un soggetto – paesaggio, natura, persone, cose – per ritrarlo. È un contraccolpo costitutivo del sentire [...] Da tale visione è caduta la Visione del mondo (Assoluto, Autocoscienza, Ragione diffusa, Infinito, che sostenevano lo sguardo dei Romantici) ma restano l'idea e l'azione del vedere e del rappresentare come cura del mondo circostante – non negazione del disastro, ma redenzione dal disastro attraverso il moto affettivo e conoscitivo del mettere in forma, che diventa anche la forma di un comportamento, e dunque un modo etico. Potremmo riferirci alle persone che fanno questo mestiere come a dei visionari di quello che c'è? (Del Giudice, 2013)

De manera semejante, en el ensayo *In questa luce*, la luz - que ya no es solo algo externo a nosotros o algo mítico sino que guarda una larga memoria rica de significados y es la materia concreta de nuestros objetos cotidianos -²⁷ se convierte en un baremo para medir la desigualdad social. Para Del Giudice, el uso de la energía eléctrica entraña mucha información sobre el nivel económico de una persona, una familia o un país. La energía generada brinda un estatus socio-económico específico:

E in questo nostro mondo, dove la parte povera è ancora immersa in un'indigenza e in un'oscurità «primaria», in quella ricca si è sviluppata una tecnologia della luce senza precedenti, luce sempre più potente, luce sempre più concentrata, luce sempre più precisa, luce sempre meglio guidata senza errore e senza perdita di potenza, luce sempre più trasmessa usando se stessa, luce che è sempre più materia e prende il posto che fu della pietra, del legno, del ferro, luce irresistibile a qualsiasi materia e a qualsiasi distanza, per questo trasformata in armi, come nei laser, cannoni di luce ai quali viene affidata la «pace», quell'unico miserabile tipo di pace per deterrenza e non per vocazione che siamo riusciti a inventarci fin qui; e luce selezionata in raggi infinitesimi e taglienti come bisturi per curare il corpo e le malattie, paradossalmente anche quelle dell'occhio, ricucendo gli strappi del troppo vedere. (Del Giudice, 2013)

En 1997 Del Giudice es uno de los cinco artistas italianos seleccionados por la curadora francesa Christine David para la última edición del milenio de *Documenta X* de Kassel, feria de arte radical y controvertida. El escritor presenta en la feria la misma instalación *Vetrina de Daniele Del Giudice*, realizada con el fotógrafo Giuseppe Varchetta en 1996 para participar en la XIX Trienal de Milano, dedicada aquel año al tema *Identità e differenze*. La instalación propone un grupo de objetos de ámbito literario, político, social y tecnológico que simbolizan la historia italiana, su pasado, presente y futuro, mezclando lenguajes contemporáneos. Como ya comentado a propósito de su idea

²⁷ “Le nostre cose, gli oggetti che usiamo, sono già oggetti di luce, sempre più fatti di luce e sempre meno di materia, o meglio fatti di quella materia primigenia che è sempre stata considerata la luce; oggetti che chiederanno, e già chiedono, una diversa percezione di noi e del mondo, un diverso portamento del corpo, un confine molto più liquido fra interno ed esterno, ammesso che questa distinzione abbia ancora validità. Di luce le nostre cose, di luce le nostre armi, di luce le nostre comunicazioni, i monitor e i computer – memoria che diventa luce –, di luce i nostri lavori, di luce anche il commercio, il commercio è già un commercio di luce.” (Del Giudice, 2013)

de narración, aquí los objetos se convierten en operadores políticos capaces de reconfigurar la historia nacional incluyendo sus protagonistas más frágiles, con unas perspectivas alternativas que debilitan la pretensión totalitaria de la mirada del *establishment*:

Tutto è cominciato nell' autunno del 1995 quando la Triennale di Milano chiese a Daniele Del Giudice di indicare alcuni oggetti rappresentativi del passato, del presente e del futuro dell' Italia. Da questa idea nacque una vetrina-installazione che contiene l' originale di una poesia di Pasolini, 10 giugno 1962, un avviso di garanzia dentro cornice dorata, gli abiti di un "vu' cumprà", un radar con il tracciato del DC9 abbattuto a Ustica, foto di pagine di Internet dedicate alla morte delle distanze. La vetrina colpì la David che l'ha voluta a Kassel anche se lo scrittore ripete: "Amo la pittura ma sono un incompetente". (Vagheggi, 1997)

En lo que concierne a las relaciones con la arquitectura, es significativa su participación en el congreso *La cura per le cose*, en ocasión de la XVIII Trienal de Milán, la exposición internacional de arte y diseño, dedicada en 1992 a la ecología de lo artificial, *Metodologie dell'abitare*.²⁸ Su presencia en el evento no es casual. En el ensayo del mismo año, *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, los objetos no aparecen como datos exteriores ni imágenes de la conciencia, sino que son el resultado de una interrelación con el sujeto gracias a la cual ambos contribuyen de manera imprescindible a la constitución mutua.

En el ensayo Del Giudice explica en detalle su aproximación al mundo de las cosas a través del vuelo o la vista de pájaro, pues es una metáfora cognitiva que brinda aquí una perspectiva poco habitual.²⁹

²⁸ Del Giudice participa en el congreso junto con los arquitectos y diseñadores Ettore Sottsass y Marco Zanuso y el semiólogo y profesor de semiótica del arte Paolo Fabbri. En 2004 es presente a las celebraciones para el arquitecto racionalista milanés Giuseppe Terragni (1904-1943) partidario del retorno a formas puras, esenciales y sin decoración, que expresaran la racionalidad y funcionalidad de las construcciones. Las celebraciones involucraron instituciones como la Sovrintendenza ai Beni architettonici e per il paesaggio di Milano, la Sovrintendenza regionale per i Beni e le attività culturali della Lombardia, Regione Lombardia, Provincia di Milano, Provincia di Como, Provincia di Roma, Centro studi Giuseppe Terragni, Politecnico di Milano, Università La Sapienza di Roma, Rai, y los Institutos de cultura italiana en el extranjero. Los estudiosos que participaron fueron escritores, arquitectos, filósofos y directores cinematográficos: Giorgio Agamben, Peter Eisenman, Kurt Forster, Rafael Moneo, Daniel Libeskind, Tim Benton, Jeffrey Kipnis, Bernard Tschumi, Dietmar Steiner, Jean Baudrillard, Jean Louis Cohen, Derrick de Kerckove, Greg Lynn, Donald Bates, Rem Koolhaas, Stanislaw Von Moss, Jeffrey Schnapp, Joao Carrilho da Graca, Antonino Saggio, Achille Castiglioni, Giorgio Ciucci, Guido Canella, Enea Manfredini, Paolo Portoghesi, Marcello Veneziani, Alberto Arbasino, Luciano Caramel, Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Giampiero Mughini, Massimo Cacciari, Wim Wenders y Peter Greenaway.

²⁹ "Del volo, delle sue implicazioni cognitive (o delle sue risonanze estetiche) si erano già occupati Scheerbart, in *Lesabéndio*, e Kafka con gli *Aeroplani a Brescia*, che è probabilmente il primissimo testo letterario sull'aviazione." (Del Giudice, 1992a: 92).

Un modo di avvicinarsi al problema degli oggetti potrebbe essere quello di guardarli dall'alto volando, visto che oggi – da ormai più di un secolo – è possibile farlo, e di chiedersi quali differenze comporti nella nostra maniera di conoscerli. Il volo, infatti, ha delle implicazioni cognitive che riguardano soprattutto la percezione dello spazio, la visione dall'alto e il rapporto con la geografia, tre elementi che rendono il volo totalmente differente dalla sua precedente mitologia. Il volo è appartenuto al mito finché non è stato possibile realizzarlo, finché non si è realizzato l'oggetto fisico che consente di volare. Da quel momento in poi appartiene alle cose e alla tecnica, al modo in cui le cose modificano e portano delle novità anche nel campo dell'esperienza. A me interessa la nuova visione della geografia che il volo portò con sé. Mai c'era stato prima un rapporto con la geografia di questo tipo, in cui la carta geografica coincide con la visione. Avevi sempre la mappa, la mappa era una costruzione mentale, sia per chi la tracciava, sia per chi ne usufruiva; era la rappresentazione cartografica della terra, cioè l'elaborazione fantastica di qualcuno che guardando una mappa immaginava di vedere dall'alto ciò che viveva dal basso. Con l'aeroplano, per la prima volta ci fu invece una geografia vista e vissuta nel medesimo tempo, la visione dall'alto consentiva di osservare la terra come una carta e di capire l'esatta relazione tra il monte e la pianura, tra il lago e il fiume, tra la città e le campagne che la circondano. Cioè come è stato costruito lo spazio dal lavoro e dalla presenza umana all'interno del territorio. (Del Giudice, 1992a: 91)

La metáfora del vuelo nos permite entender cómo mediamos entre el mundo mental interior y el espacio físico exterior (“la percezione dello spazio”) y cómo nos posicionamos en relación con lo que está debajo (“la visione dall'alto”), con la manera de cartografiar el mundo (“la geografia”), además de diferenciar la dimensión técnica actual de volar y su pasada mitificación. Como sugiere nuestro escritor de acuerdo con el pensamiento fenomenológico, la vista de pájaro demuestra empíricamente la coincidencia entre el mundo mental interior representado por el mapa, que es una determinada interpretación del universo,³⁰ y el espacio físico exterior, lo que se percibe. A pesar de su aparente naturalidad,³¹ los mapas presuponen una determinada imagen de la realidad que, en el texto en cuestión, corresponde a la naturaleza relacional del objeto y del sujeto.

³⁰ Massey habla de los mapas como narrativas que mezclan el tiempo y el espacio: “Loose ends and ongoing stories are real challenges to cartography. Maps vary of course. On both sides of the Atlantic before the Columbian encounter maps integrated time and space. They told stories. While presenting a kind of picture of the world ‘at one moment’ (supposedly) they also told the story of its origins. Mappae mundi advertised the world as having Christian routes, and produced a cartography which told the Christian story. On the other side of the Atlantic, in what was to become the Americas, Toltecs, Mixteca-Puebla and other groups designed cartographies which accounted for the origins of their cosmos.” (Massey, 2005: 107).

³¹ Los mapas se utilizan a menudo como una metáfora espacial de la creación literaria. Escribir y cartografiar un lugar real o imaginario serían sinónimos, pues ambos tipos de escrituras plantean cuestiones análogas sobre la *mimesis* y la *poiesis* – la imitación vs. la creación literaria – que han vertebrado el pensamiento literario desde Platón, en referencia a la relación entre el mundo real y nuestros modos de representarlo (Alonso, 2006). En la época de la postmodernidad, la geógrafa británica Massey destaca lo siguiente: ‘The figure of cartography recurs in contemporary cultural theory’, writes Elizabeth Ferrier (1990, p. 35); ‘... [m]apping seems to be crucial to postmodernity’. The figure of the map has been taken up in some postcolonial and feminist literature as a form that can on the one hand stand for past rigidities but that can also, on the other hand, be reworked from within (Huggan, 1989). In these projects, maps can be both deconstructed and then reconstructed in a form which challenges the claims to singularity, stability and closure which characterise our usual notion of (and indeed in most cases the intentions of) cartographic representation” (2005: 109). La metáfora cartográfica está muy presente en la narrativa de Del Giudice, basta pensar en el título asignado originalmente del autor a *Lo stadio de Wimbledon*, que era *La carta di Mercatore*, como destaca Calvino en la nota a la obra, o en el título *Atlante occidentale*.

Que la vista de pájaro pueda en cambio reflejar un modo distinto de entender nuestra posición en el mundo, equivalente a una cartografía antropocéntrica y hegemónica de lo real,³² nuestro escritor lo sugiere dos veces en el artículo en cuestión. Cuando menciona la imagen mítica del vuelo, alude de manera indirecta a una acción generalmente caracterizada por la hubris modernista, el deseo de conocimiento arrogante y desmesurado, y la fe en el progreso (Boitani, 2007): “tre elementi che rendono il volo totalmente differente dalla sua precedente mitologia”.³³ Hablando del texto de 1935 sobre la aviación, *Aircraft*, publicado en 1935 por el arquitecto y urbanista suizo-francés Le Corbusier, Del Giudice lo define “per molti aspetti un libro utopico, [che] presuppone un’infinita armonia e connessione tra le parti e il tutto, tra il micro e il macro” y en el cual se inaugura un nuevo enfoque desde arriba sobre el urbanismo de ciudades “en desarrollo” como Algeri y São Paulo. La referencia a la dimensión utópica del libro no es casual: como descubrimos avanzando en la lectura del artículo, Del Giudice se detiene sobre el carácter más representativo de la política del siglo XX: el sueño utópico de asegurar calidad a la existencia del mayor número de gente que llevó a nazismo y fascismo. Del Giudice precisa que la vista aérea permite detectar el impacto fuera de escala o de la forma de la acción humana, “le città”, definida en términos de invasión agresiva: “la visione dall’alto mostrava per la prima volta a tutti, non solo agli architetti e agli urbanisti, in quale modo mostruoso si fossero sviluppate le città” (Del Giudice, 1992a: 93).

Además, la coincidencia entre mapa y visión aérea difumina aun más las sutiles barreras entre la imaginación cartográfica y la vista empírica, es decir entre los dispositivos de representación y los datos de percepción, puesto que ambos comparten las mismas maneras (artificiales) de instituir la verdad. Aquí el mapa no pretende constituirse como un saber cerrado que produce verdad a través de la facticidad y la legitimidad de lo “cierto”, sino que sólo contiene algunas de las muchas maneras de leer el espacio, que es siempre un espacio construido. La representación geográfica no

³² Véase Massey (2005: 110) para una descripción de las tecnologías de poder involucradas en el concepto occidental moderno de mapa.

³³ Del Giudice destaca una actitud crítica del ideal del progreso técnico del arquitecto cuando escribe: “Oggi [il libro *Aircraft*] è anche un po’ struggente, con tutto il rispetto per Le Corbusier, l’apologia di una centina d’aeroplano come perfetto esempio di architettura funzionale, di un’architettura in cui forma e funzione, in un rapporto armonioso tra di loro, dovevano essere armoniosamente correlate anche col proprio tempo e con il proprio spazio.” (Del Giudice, 1992a: 91). Los temas del vuelo, de la técnica, de la cartografía son objeto frecuente de interés para Del Giudice en sus artículos publicados en los periódicos nacionales (Del Giudice, 1988b, 1991c, 1991d, 1997a, 1997b, 1997c, 1999a, 2003a, 2004b, 2007a, 2007d, 2008a, 2008b, 2008c, 2008d, 2008e).

incorpora ‘naturalmente’ una asociación necesaria y unívoca con un concepto y un objeto ‘real’; más bien, esta asociación deriva de unos presupuestos sobre la realidad y sobre el significado del mundo, que son disfrazados por el sistema de representaciones adoptado.

Por lo que respecta a la manera de cartografiar el mundo, que corresponde básicamente a un ejercicio de imaginación política, como ha señalado la geografía crítica de las últimas décadas (Massey, 2005), Del Giudice evidencia una concepción no jerárquica de las posiciones dentro del espacio:

Nel volo, inoltre c'è un impiego dello spazio, un orientamento nello spazio che può trasformarsi in piccole metafore conoscitive di carattere più generale: tutto è basato sulla circolarità della bussola, ogni punto ha identico valore, puoi considerare un luogo, un punto, una traiettoria, come avvicinamento o allontanamento. La meta non ha alcun valore, nel senso che può essere completamente rovesciata. La meta può essere anche il punto di allontanamento. Può cambiare ogni volta. Nella circolarità della bussola ogni punto è una pura posizione, senza alcun valore. (Del Giudice, 1992a: 92-93)

La ausencia de direccionalidad predeterminada y la reversibilidad de las posiciones en relación con su valor señalan una organización de la percepción espacial, donde todas las ubicaciones espaciales son equivalentes y las perspectivas y direcciones son múltiples, puesto que una determinada posición se puede leer como principio o meta final dependiendo de los distintos ángulos.

En 2007 sale su prefacio *Un numeroso mondo* al catálogo de la exposición dedicada a Massimo Scolari (1943), arquitecto, pintor, escultor, diseñador, teórico, profesor, escritor y amigo, en el Museo Riva del Garda.³⁴ El texto, que es también un ejemplo de *ekphrasis*, como muchas de las introducciones de Del Giudice a catálogos de artistas,³⁵ es un elogio entusiasta de la “figura di stampo leonardesco”,

Architetto sì, ma non di costruzioni edificabili, piuttosto del fantastico calcolato, costruttore di *machinae*-metafisiche, *machinae*-celibi, artista di una pittura e di una scultura” fuera de canones y dentro un recorrido intelectual muy amplio y personal (Del Giudice, 2007e: 21).

³⁴ Graduado en Arquitectura en Milán en 1969, Scolari enseñó Historia de la Arquitectura en Palermo e Historia y Técnica del Dibujo en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV), donde Del Giudice era profesor de Literatura. Además, fue docente en universidades de todo el mundo, como Harvard, Yale y Cambridge, y publicó y editó numerosos libros dedicados a la arquitectura y al diseño de mobiliario. Sus piezas de diseño, pinturas y esculturas participaron en exposiciones en Europa, Japón, Rusia y Estados Unidos; y sus instalaciones fueron expuestas en numerosas ediciones de la Bienal de Venecia y la Trienal de Milán. En 2001, se retiró de su trabajo universitario en Venecia, donde vive, y sacó una licencia como piloto de avión igual que Del Giudice.

³⁵ Véase los textos escritos para los cuadros de Serena Nono (Del Giudice, 1997f, 2000b y 2009b), el proyecto arquitectónico de Ugo Camerino (Del Giudice, 2003b) o las descripciones de los cuadros en el mismo *Nel Museo di Reims*.

Del Giudice se detiene en los conceptos de representación – nuestra manera de pensar en la realidad y de comprenderla solo parcialmente, según las metodologías representacionales típicas de cada disciplina como la música, la arquitectura o la literatura - y de precisión de Scolari, que el escritor percibe como comunes a ambos y fruto de un serio compromiso:

Sono convinto che la precisione sia molto lontana dalla pignoleria, che non sia affatto un restringimento del campo visivo -l'ho perfino scritto- né tanto meno un allargamento illimitato, ma sia “come l'allenamento di un muscolo”. Perché la precisione è l'elemento basico, forte, per una frase come per un acquerello – e non solo per un progetto di architettura, -nella precisione c'è una fedeltà personale, e un elemento tanto etico quanto estetico. [...] È una richiesta di maggiore esattezza, di maggiore razionalità, ed è una dirittura che accompagna i nostri lavori, le nostre passioni (Del Giudice, 2007e: 22-23).

Destaca también otra característica compartida con el arquitecto, la primacía del objeto sobre el sujeto puesto que “delle soggettività possiamo farne a meno, è già pieno il mondo” (Del Giudice, 2007e: 24). El objeto que aparece en las obras de Scolari - subraya Del Giudice describiendo como ejemplos las alas, las arcas, las torres, las máquinas - es un objeto nudo, solitario, mítico o totémico, que cuenta y representa visivamente los orígenes y el destino último del cosmos, posibilitando la comprensión del mundo y la acción:

Le tue torri, le tue piramidi, le tue strutture celibi -pittura o architettura che siano- hanno sempre un carattere speculativo, hanno una filosofia forse involontaria, forse sorgiva. E l'oggetto c'è, ma come un dopo silenzioso, l'oggetto come un mito, immagine esemplare, forma autonoma, non certo prodotto inferiore delle attività intellettuali ma imitazione della verità. Le tue immagini mirano al cosmogónico, oppure all'escatológico. [...] La tua pittura tende all'epifania del mito e ha il mito come oggetto concreto, il mito non è solo racconto ma anche immagine. E non è neppure sola cognizione, è soprattutto azione, anche se un'azione stabile, stabilizzata, e senza dubbio armoniosa... (Del Giudice, 2007: 23, 24)

Es la imagen de la máquina vitruviana inmóvil – enigma que remite a la vez a la precisión y a eventos incontrolables y amenazantes -, que Del Giudice reconoce plenamente como otro interés común junto al de las “fortezze-macchine per rallentare il tempo”, como la fortaleza del cuento *Dillon Bay* de *Mania* (1997): “Condivido questa tua passione per le macchine e il loro enigma, che ho cercato di introdurre nella mia letteratura” (Del Giudice, 2007e: 30). El arte parece proporcionar a Scolari/Del Giudice la posibilidad de experimentar el mundo antes de vivirlo. Es el caso de la pasión compartida por el vuelo que es

primero anticipada artísticamente y luego realizada a través de la acción, en este caso volando, lo que significa también cambiar perspectiva para ambos:

Prima o poi era probabile che queste ali in tela o in legno o in chissà quale materiale dei sogni, ali come tema pittorico e poi di scultura, avrebbero sentito la necessità di un pilota. E quel pilota non potevi che essere tu. Proprio tu, artista di un tema prediletto, entravi nel vero volo, passavi all'azione. [...] Ho sempre pensato che gli artisti e gli scrittori anticipino nelle loro opere il percorso che li porterà al passaggio dalla rappresentazione all'azione, a un altro sguardo. E il tuo sguardo è stato il volo, e anche il mio. (Del Giudice, 2007e: 27)

Durante la Trienal de 2006, Del Giudice participa en una mesa redonda con los arquitectos y profesores Fulvio Irace y Franco Purini, presentando y debatiendo sobre la publicación *Vittorio Gregotti. Autobiografia del XX secolo* junto con el mismo Gregotti, arquitecto, teórico y profesor de grande importancia en la arquitectura italiana con su visión racionalista y contextualizada de la arquitectura.³⁶ Pero el intercambio intelectual con Gregotti había empezado antes: el libro *Diciassette lettere sull'architettura* es del año 2000 y el arquitecto dedica una de las cartas a Del Giudice. La colaboración entre los dos continúa también en el ámbito de las relaciones entre arquitectura y política. En 2008 en el congreso “Elogio della política”, organizado por el biblista Gianfranco Ravasi en Bolonia (Venturi, 2008; Del Giudice, 2012).³⁷ Junto al arquitecto, y cada uno desde su perspectiva disciplinar, Del Giudice comenta una serie de textos clásicos acerca del tema *urbs, civitas*, o sea la conexión entre la esfera política y moral de la *civitas* y la esfera material de la *urbs*.³⁸

³⁶ Publicado en 2005, *Autobiografia del XX secolo* es una colección de recuerdos en torno a la arquitectura protagonizados por Gregotti. Gregotti había empezado su carrera incorporándose al equipo de la famosa revista *Casabella Continuità*, que él dirigiría desde 1982 hasta 1996. Después del número dedicado al *Internazionalismo Critico*, la racionalidad técnica y productiva al servicio de la colectividad general, fue destituido probablemente por influencia de Berlusconi, político y emprendedor italiano que adquirió la editorial de la revista Electa (Gregotti, 2014). Tanto su trabajo como el del atelier que dirigió, se caracterizaron por el uso de un riguroso racionalismo y por la atención al contexto donde se iba a ubicar la nueva arquitectura, sinónimo de clasicismo contemporáneo donde predominan orden, simetría y la composición repetitiva de los elementos.

³⁷ El congreso cuenta con las intervenciones del profesor y filósofo Massimo Cacciari; el latinista, escritor y político del Partido Comunista Italiano, Ivano Dionigi, también profesor universitario y rector de la Universidad de Bolonia, donde fundó el *Centro della permanenza del classico*, centro de investigación sobre las proyecciones del mundo antiguo griego, latino, cristiano y medieval-humanístico en el saber occidental; el semiólogo, profesor, escritor y periodista Umberto Eco; el prior de la comunidad monástica de Bose, Enzo Bianchi, periodista y experto en las Sagradas Escrituras y en temas sobre espiritualidad; y el jurista, juez constitucional, Gustavo Zagrebelsky, presidente además de la Corte Constitucional y profesor de Derecho Constitucional y Teoría de Derecho Público.

³⁸ Son textos de Omero, Solone, Platón, Aristotele, Lucrecio, Vitruvio, Virgilio, Giovenale y Rutilio Namaziano (Del Giudice, 2012).

Por otro lado, su interés en la arquitectura contemporánea había recibido un reconocimiento oficial ya en 1998, no sin algunas polémicas sobre la profesionalidad del escritor en el ámbito arquitectónico (Bonami, 2012). El entonces ministro de la Cultura del gobierno de izquierda de Prodi I, Walter Veltroni, lo había nombrado presidente del jurado del Concurso Internacional de Arquitectura para la construcción del Museo Nacional de las Artes del siglo XXI de Roma, el MAXXI. Los miembros del jurado, reconocidas personalidades del campo artístico y arquitectónico como Renzo Piano y los directores del *Museum of Modern Art* (MOMA) de New York y de la Staatsgalerie de Stuttgart, entre otros, eligen el proyecto de la arquitecta anglo-iraquí, Zaha Hadid.

Del Giudice se interesa también por el arte y compone prefacios para catálogos - la mostra de pintura de Daniele Bianchi expuesta en el cine Nuevo Sacher del director Nanni Moretti en Roma en 1998, en ocasión del estreno de la película *Aprile* - o textos ekfrásticos o creativos para los cuadros de la pintora veneciana Serena Nono (Del Giudice, 1997f, 2000b, 2009a).

En 1999 crea y emprende en Venecia una iniciativa cultural de nivel internacional, caracterizada por la multidisciplinariedad de las aproximaciones a temáticas de la vida contemporánea y la interrelación entre autores y público. Se trata de *Fondamenta. Venezia, città dei lettori*, que el escritor coordina durante cinco años con el apoyo inicial del colega y amigo, Massimo Cacciari, alcalde de Venecia por el Partido Democratico de Izquierda y profesor de Estética en el IUAV.³⁹ El festival tenía el objetivo de potenciar el encuentro entre los escritores y los lectores, creando redes entre las comunidades hermenéuticas, al tratar cada año cuestiones relativas al mundo contemporáneo desde múltiples enfoques disciplinares - ciencias, arte, derecho, literatura, política, música, teología, ciencias sociales, etc. -, proponiendo una bibliografía básica y dando voz al

³⁹ El comité científico de la primera edición del festival, *Il Futuro necessario*, estaba formado por el escritor portugués y premio Nobel José Saramago; el profesor, intelectual, ensayista y narrador bosnio-croata Pedrag Matjevec; el profesor y filósofo marroquí Mohammed Abed Jabri, experto en pensamiento árabe; el joven escritor y editor francés Christophe Bataille; el prior de la comunidad monástica de Bose, Enzo Bianchi, periodista y experto en Sagradas Escrituras y espiritualidad; el escritor, profesor de literatura alemana y periodista Claudio Magris; y el matemático y profesor universitario Paolo Zellini, conocido por sus estudios sobre el número y el infinito. En Venecia es también jurado de la Bienal de Cine de 1990, en el sector cine Arci, junto a la directora Francesca Archibugi, Marco Lodoli, Tatti Sanguineti y Alberto Tognoni.

público.⁴⁰ Las temáticas elegidas - *Il futuro necessario*,⁴¹ *Globo conteso*, *Significati condivisi*, *Senza più*⁴² - apuntan a las épocas de cambio y el progreso científico, a la convivencia civil y a la ecología:

alla fine degli anni Novanta, il suo «Fondamenta» a Venezia stabilì subito uno standard altissimo, con reading di autori come Andrea Zanzotto o Luigi Meneghello o Ian McEwan, spettacoli in piazza San Marco di Paolo Conte e Patti Smith. L'allora sconosciuto Zygmunt Bauman invitato a tenere una conferenza speciale, per battezzare la quale Daniele si era riferito alla tradizione accademica e aveva rispolverato la denominazione di *Lectio Magistralis*. Per dire, una volta mi sono bevuto un bicchiere assieme a Jean-Pierre Vernant, prima della sua conferenza. (Bartezzaghi, 2016)

En la base del proyecto aparecen algunos de los postulados fundamentales de la perspectiva fenomenológica y de la estética de la recepción del crítico y teórico literario alemán Wolfgang Iser (1974): la concepción pragmático-comunicativa y socializadora del texto que crea las condiciones para interpretaciones dinámicas y conexiones, y la puesta en valor de los lectores con un papel activo y creativo en la búsqueda de significados escondidos, de correspondencias entre textos, de otros universos de pensamiento y sistemas de signos.⁴³ El texto literario desarrolla su efecto potencial - la

⁴⁰ El comité científico de la primera edición del festival seleccionó 32 textos básicos comunicados al público por medio de Internet o en la edición *Tuttolibri* del diario *La Stampa* de Turín. Los lectores, un público entendido en el sentido amplio de personas que leen y escogen entre teatro, artes figurativas y otros lenguajes, respondían enviando interpretaciones y nuevas propuestas sobre el tema tratado.

⁴¹ Como explica Del Giudice, tanto la dimensión temporal pasada como la futura están caracterizadas por la multiplicidad: "Necessario vuol dire inevitabile, e ci sorprende giorno per giorno. Mentre un po' alla volta ci facciamo un'immagine complessa del passato, e vediamo una molteplicità anche contraddittoria di passati, il futuro si tende a vederlo come unico: anche i futuri saranno invece molteplici. A *Fondamenta* cerchiamo di guardare al futuro, ai futuri, senza troppe illusioni di progresso ma anche senza troppe interminabili nostalgie." (Altarocca, 1999).

⁴² «L'idea consiste nel puntare il dito contro il venir meno, in Occidente, di quegli elementi che dovrebbero costituire una prospettiva consapevole e costruttiva del futuro. Manca il rispetto della gente, l'istinto di solidarietà, la sicurezza sociale. Anche la scienza e l'etica occidentale non sembrano immuni da queste mancanze e viene da chiedersi il perché.» *Senza più*, ovvero quello che manca, il sentimento diffuso di un venir meno nel nostro contemporaneo, erosione costante di cui non sempre valutiamo la portata. Perdite collettive, perdite individuali: nella legge e nel diritto, nella sicurezza sociale, nel lavoro e nella solidarietà, nelle forme dell'etica, della pace e della guerra, nell'economia, nella politica e nella scienza che misurano i propri limiti. L'Occidente opulento e soddisfatto fatica a riprogettare se stesso, inefficace negli affari correnti così come nelle nuove emergenze, e la reazione più frequente è la violenza, il prendere senza nemmeno più motivare o motivando il falso. Tema della mancanza dunque, che non chiede certo risposte nostalgiche, ma soltanto consapevolezza, lucidità, volontà di sapere e di agire nella nuova epoca del "senza più". Il programma si articola in quattro percorsi tematici e uno spazio dedicato ai reading. Autori e lettori si confronteranno sul tema «Passato, presente e futuro: assenza di prospettive o prospettiva di un'assenza?»" (Erbani, 2003)

⁴³ "Es la virtualidad de la obra la que da origen a su naturaleza dinámica, y ésta a su vez es la condición previa para los efectos que la obra suscita. A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece a fin de relacionar los esquemas y las «visiones esquematizadas» entre sí, pone a la obra en marcha, y este mismo proceso tiene como último resultado un despertar de reacciones en su fuero interno" (Iser, 1987: 216).

creación de significado a partir de la actualización de ciertas reglas inscritas en el texto - sólo cuando es leído, dependiendo de la competencia y las perspectivas cambiantes del lector. Sin la participación de éste, el texto carece de sentido. Añade Iser que interpretar tiene a que ver con nuestra existencia porque indica que el lector incorpora el texto a su conciencia, lo interioriza y lo convierte en parte de su propia experiencia, lo leído ha modificado al ser que lee que es un ser-ahí: un *Dasein* que vive “auténticamente” en la medida en que se pregunta por sí mismo; ya no solo a la manera de “estar ante el mundo” sino en el mundo, como parte de lo otro. Por lo general, la experiencia física de la lectura es multisensorial, visual y táctil tanto con el texto impreso como con el electrónico. Los dispositivos de la actualidad son solo el antiguo deseo de los escritores de involucrar al lector en la elaboración de la obra y de dialogar con él y viceversa. Del Giudice pone en consideración también la importancia de las prácticas de lectura invisibles, poco legitimadas por estar relacionadas con fines utilitarios e informativos:

È un atto antichissimo, un atto del corpo. Un libro va tenuto in mano, lavorano gli occhi. Oggi certo non leggiamo più soltanto libri, ma anche la pubblicità sui muri e Internet. Ma non cambia nulla. Leggevo su *Lo stile del Web* di Franco Carlini che la lettura di una pagina di 15 righe sullo schermo del computer assomiglia alla lettura degli antichi rotoli. Nel futuro c'è anche il passato. [...] Ognuno credo applichi istintivamente la velocità giusta [di lettura] nelle varie situazioni. Io non sono un apocalittico. Non è vero che si legge poco. I rischi veri non riguardano il libro ma la vita, la guerra... Chi aveva previsto che Internet rilanciasse la scrittura epistolare, sia pure in forma sincopata, sintetica? (Altarocca, 1999)

El “primato della ricezione” delineado en el proyecto cultural de *Fondamenta* aparece ya en el artículo publicado en 1977 sobre las protestas juveniles italianas desde 1968 a 1977, donde el autor romano defiende – como eficazmente comenta Bertoni (Del Giudice y Rodari, 2013) – la pasión por la cultura de aquellos movimientos, pese a las acusaciones de rechazo de la cultura avanzadas por Arbasino. Sin prejuicios, Del Giudice reconoce en aquellas protestas los signos de una renovación cultural compleja, no reducible a simplificaciones y que, aunque con ingenuidades, pasa también por el empoderamiento del público de lectores y “la fine delle antiche soggezioni ai classici”.

El compromiso ético de Del Giudice, característico de gran parte de su labor escritural, se vuelve también político. En la escritura, este compromiso político se configura como *ethos* de la precisión, del equilibrio de análisis y de juicio frente a la reconstrucción de complejos eventos humanos por interpretar. Lo encontramos en la idea de literatura concebida como labor artesanal y exacta a través de la palabra (Zublena, 2002), y como reconstrucción testimonial fiel a los hechos, en el cuento dedicado a la matanza de Ústica de 1980. Lo político en Del Giudice no tiene a que ver con los dogmas ideológicos que fueron la seña distintiva de muchas personas en los años setenta en Italia, los años de plomo, sino más bien con la importancia del *disenso* en una sociedad democrática de lectores. Como bien subraya Bertoni, la lectura que Del Giudice da de las protestas estudiantiles contra la reforma universitaria Malfatti de 1977, es un ejemplo de apertura crítica y equilibrada:

Quella di Del Giudice, che irride i facili anatemi, e alle conclusioni categoriche (gli après nous le déluge di Arbasino, con cui del resto Arbasino va avanti a tutt'oggi, e magari fosse il solo) preferisce la libertà e la flessibilità delle ipotesi. (Del Giudice y Rodari, 2013: 2)

Del Giudice, analizando la reducción despectiva del movimiento estudiantil de 1968 a una violencia y un rechazo total de la cultura, y del movimiento de 1977 a una intolerancia hacia los libros, afirma que los dos fenómenos fueron pilares de la movilización cultural de oposición a la *auctoritas* de los clásicos y de ampliación del concepto de cultura, incluyendo la cultura de masa y la reivindicación de la primacía de los lectores.⁴⁴ Esto ubica la narrativa de Del Giudice dentro de la definición de literatura posmodernista de Brian McHale (2015), que privilegia el aspecto ontológico de la realidad, interrogándose sobre como está construido el mundo y cómo pueden coexistir e interconectarse mundos diferentes y contradictorios, articulando estas cuestiones a través de la continua ruptura

⁴⁴ En 2013 Clotilde Bertoni publica otra vez los artículos de Gianni Rodari y Daniele Del Giudice que habían ya aparecido en *Paese Sera*, el 11 de febrero de 1977, como comentario a las protestas estudiantiles de 1968 y 1977. Ambos escritores subrayan la complejidad, la duración y las diferentes líneas de la protesta juvenil. Es un periodo complicado por las polémicas en contra de la reforma de la Universidad por el ministro Franco Malfatti, especialmente la liberalización de los planes de estudio y el aumento de las tasas de matrícula. Los estudiantes se dividen entre aquellos colectivos autónomos hostiles a todos los partidos políticos tradicionales y los que todavía apoyan a la izquierda y al sindicato.

de fronteras intertextuales, y la mezcla y la interpolación de identidades y sujetos pertenecientes a otras dimensiones textuales:⁴⁵

Possono darsi, però, ipotesi meno disastrose. Ad esempio che la cultura oggi passi non solo attraverso libri e riviste ma anche attraverso i comportamenti di massa; che questi giovani leggano i libri più di quanto non immaginiamo e denigriamo e che il loro distacco filologico dal testo sia il frutto di una valutazione più tempestiva dello scarto tra ideologia e realtà; che i libri cui pensiamo (e la stessa categoria di libro) siano in fondo una cosa «nostra», nella quale loro non trovano risposte soddisfacenti. Può darsi che tra le tante autorità cadute dal Sessantotto ad oggi, durante gli anni duri, ci sia anche quella del testo, persino del testo “alternativo”; che i “classici” del marxismo e del libertarismo, passati più per parola che per lettura, ridotti a oggetti di naturale consumo, siano divenuti coscienza e comportamento collettivi, roba da vivere, dunque, più che da ostentare. Può darsi, infine, che tra le tante rivoluzioni impossibili, a questi studenti, a questi giovani che vogliono se stessi come “soggetto” di ogni cosa, sia riuscita una piccola rivoluzione di comodo: non più l’adesione (e dunque il confronto) dall’io al libro ma l’aderenza (cioè l’adattabilità) del libro all’io. In questa prospettiva è chiaro che non possono più esistere vangeli o libri sacri e che ogni libro vale, quasi come moneta, solo per quel che paga sul piano del “personale” (Del Giudice y Rodari, 2013: 6).

⁴⁵ “Both these phenomena, double-coding and crossing over, are symptoms of the same general development, identified by Andreas Huyssen – again, in the mid-eighties – as the breakdown of hierarchical distinctions between high culture and mass or popular culture. The mingling of high and low materials and genres – for example, of metafiction and genre fiction, or of modernist materials and Las Vegas signage – mirrors at the level of a work’s construction the erosion of hierarchy at the level of the culture at large.” (McHale, 2015: 81).

CAPÍTULO 3. LA OBRA NARRATIVA DE DANIELE DEL GIUDICE Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

3.0 Introducción

El presente capítulo se propone analizar los estudios sobre la producción literaria de Del Giudice, individuando los enfoques teóricos que otros autores han utilizado para analizar sus obras. Los objetivos principales son, primero, destacar una relativa carencia de investigación sobre la dimensión política de las obras narrativas del escritor romano, a pesar del compromiso evidenciado en otras áreas de su recorrido intelectual y, segundo, señalar que para el enfoque crítico adoptado, *Orizzonte mobile* es una obra imprescindible porque representa un ejemplo, probablemente el más claro, del *impegno* ‘indirecto’ de Del Giudice y, por tanto, tiene que ser examinada a pesar de las dudas avanzadas por el crítico francés Daros (2016) sobre su naturaleza de manuscrito definitivo, un asunto que enfrentaremos en el capítulo cinco.

El capítulo se inicia con una presentación general de las obras y del corpus crítico, para luego analizar los trabajos académicos que han hecho referencia a la dimensión política.

El apartado dedicado a Calvino abarca el diálogo intelectual entre los dos escritores sobre los elementos comunes de sus poéticas, relacionados con nuestra categoría interpretativa del *impegno*, es decir, la dimensión política de la literatura y el interés por la ciencia y la técnica, donde se detectan las huellas de dicha dimensión política.

Se examina asimismo la tematización de la ciencia y de la técnica, derivada de Calvino, puesto que corresponde a una perspectiva antihegemónica en el panorama histórico-cultural italiano (Antonello, 1995, 2005a, 2005b).

Los últimos dos apartados se centran en las dos únicas monografías dedicadas al escritor, retomando sugerencias y posibles líneas de investigación relacionadas con la categoría interpretativa del compromiso político.

3.1 La producción narrativa de Daniele Del Giudice

La producción narrativa de Del Giudice se compone de las siguientes obras publicadas por la editorial Einaudi de Turín:

Lo stadio di Wimbledon (1983)

Atlante occidentale (1985)⁴⁶

Nel museo di Reims (1988)⁴⁷

Staccando l'ombra da terra (1994)

Mania (1997)⁴⁸

Orizzonte mobile (2009)

Racconti (2016)⁴⁹

Lo Stadio di Wimbledon (1983) es la historia de un joven escritor que viaja a Trieste y a Londres en busca de las huellas de un enigmático intelectual, muerto hace quince años, para entender el motivo por el cual este renunció a publicar sus escritos, prefiriendo intervenir en la vida de los otros. El intelectual corresponde a un judío triestino, Roberto (Bobi) Bazlen (1902-1965), cultísimo y fascinante protagonista del ambiente cultural y editorial italiano del siglo XX, intelectual ecléctico, antiacadémico y anticonformista con múltiples intereses — el inconsciente, el zen, la alquimia y la astrología — y ávido lector de literatura italiana e internacional (Calvino, 1983).⁵⁰ Fue asesor de Einaudi, fundador de la Editorial Adelphi, amigo de Svevo, Saba, Montale y Proust, e introdujo a los lectores italianos en la cultura mitteleuropea de Freud, Jung, Musil y Kafka, entre otros, además de promocionar la obra de Svevo en Italia.

⁴⁶ La novela ha sido publicada nuevamente en 2019 con el diario inédito que Del Giudice escribió cuando visitó el CERN (Organización Europea para la Investigación Nuclear) de Ginebra y con el prefacio del famoso físico italiano Guido Tonelli, uno de los protagonistas del descubrimiento del bosón de Higgs (una partícula elemental que explica la creación de la masa de las partículas elementales) en 2012 en el LHC (el Gran Colisionador de Hadrones, acelerador y colisionador de partículas del CERN de Ginebra).

⁴⁷ *Nel museo di Reims* fue publicado primero por la editorial Mondadori de Milán en 1988, con la reproducción fotográfica de los cuadros abstractos del pintor Marco Nereo Rotelli y una breve nota final de Del Giudice. El libro fue publicado por Einaudi diez años más tarde, sin las pinturas de Rotelli ni la nota final. (Spaccini, 2006: 147; Francucci, 2017: 115-116)

⁴⁸ Como precisa Klettke (2008: 131), el cuento *Dillon Bay, un racconto militare* de la colección *Mania*, había sido publicado en 1985 en un libro dedicado a la arquitectura militar, *La metropoli difesa. Architettura militare dell'Ottocento nelle città capital d'Italia*, publicado en Roma por el *Ufficio storico* del Estado Mayor del Ejército italiano.

⁴⁹ El libro es una recopilación de cuentos publicados previamente y organizados según sus temáticas: *Nel museo di Reims*; los seis cuentos de *Mania* (*L'orecchio assoluto*, «*Com'è adesso!*», *Evil live*, *Fuga*, *Dillon Bay*, *Come cometa*); *I mercanti del tempo*, publicado por primera vez en 2005 en las actas del congreso celebrado en septiembre de 2003 en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, como parte del programa europeo *Acume* sobre las memorias literarias europeas y la contribución de la literatura a la memoria, *Instaurer la mémoire: sous projet n. 5: mémoire, culture, mythes et textes fondateurs* (Bessière y Daros, 2005); los inéditos *Popiove* y *Di legno e di tela*; y *Naufragio con quadro*, *Ritornare a Sud* y «*Fitness*» *delle emozioni nel ritratto*, publicados en revistas.

⁵⁰ A propósito de las lecturas de Bazlen: “Ciò appare tanto più vero se si prende in considerazione l'elenco di autori che Stuparich presenta a testimonianza dei consigli e dei contributi di Bazlen al rinnovamento delle letture degli intellettuali triestini. Gli autori citati sono di tutto rilievo: si tratta infatti di Lawrence, Gide, Faulkner, Valéry, Cocteau, Bloch, Eliot, Joyce, Hemingway, Trackl, ed infine Kassner; ancora, «certamente Kafka fu una scoperta di Bobi per l'Italia».” (Riboli, 2013: 14)

El protagonista de la novela viaja repetidas veces a Trieste para conocer los lugares que Bazlen frecuentaba, librerías y cafeterías, y hablar con los amigos del misterioso triestino, sobre todo Gerti y Ljuba, dos mujeres representadas por Montale en su poesía. Sin embargo, el suyo es un movimiento aparente, caracterizado por la imaginación de las cosas, la lentitud y la tentación de perderse, más que de buscar respuestas sobre Bazlen o de llegar donde viven estas mujeres (Napoli, 2003).

Ambientado en Ginebra, *Atlante occidentale* (1985) narra la amistad entre un viejo escritor de nombre judío alemán en el umbral del Premio Nobel y un joven físico italiano que trabaja en el acelerador del CERN. Además de la afición a la aviación, gracias a la cual se conocen, tanto el escritor Ira Epstein como el físico Pietro Brahe comparten condicionantes comunes en su labor intelectual: la investigación sobre los desafíos, respectivamente, de la representación literaria y de la composición de la materia, en una época, la contemporánea, en la que se experimenta una nueva percepción visual. Lo que Brahe estudia no existe realmente, sino que se intuye e imagina en los rastros que deja tras de sí en las pantallas de los ordenadores del LEP (Large Electron Positron Collider), en las ecuaciones que lo representan y en las simetrías que revela, para luego transformarse en algo diferente. Las cosas son probables más que verdaderas y tal vez por eso, al intentar describir el objeto de estudio de Brahe, se utilicen metáforas e imágenes de las cosas y no las cosas mismas. Brahe sueña con conseguir ver y cartografiar la topografía de un paisaje subnuclear o de descubrir el origen de la materia. Por otro lado, en lugar de escribirlas, Epstein empieza a visualizar las historias, debido a lo que él define como una nueva relación entre el hombre y los objetos, que se están transformando en objetos virtuales o hechos solo de luz, por causa de la tecnología y de los avances científicos.

En *Nel Museo di Reims* (1988), antes de perder completamente la visión, Barnaba, un joven ex oficial de la Marina italiana, quiere recordar —como las últimas imágenes fijadas en su memoria— pinturas que traten temas específicos, excluyendo imágenes de lugares antes nunca vistos e imágenes que retraten personas de cerca. En el Museo de Reims, donde va a ver la pintura *Marat Assassiné* de Jacques-Louis David, Barnaba conoce a Anne, una joven que se da cuenta de sus problemas visuales y lo acompaña en su visita. Anne lo sigue en silencio, le permite elegir las imágenes, lee los pies de foto y le describe los detalles que él no consigue ver.

La visión de las obras encontradas en las salas del museo se convierte en una oportunidad para el desarrollo de una intensa comunión espiritual entre ambos, hecha de

emociones delicadas y cooperación interpretativa. De hecho, Anne apoya las elecciones pictóricas de Barnaba y sus solicitudes de ayuda y, al mismo tiempo, desestabiliza cortésmente su búsqueda obsesiva de ciertos datos visuales, proporcionándole detalles de las pinturas que a menudo son inventados, contradictorios y arbitrarios, e invitándole a confiar.

La breve relación para Barnaba se transforma en una gradual toma de conciencia de su condición y de la compañera misteriosa e inefable, en la inversión de los roles de narrador y oyente frente a la pintura de David, y en la convergencia final de los dos sobre los significados de verdad y mentira.

Staccando l'ombra da terra (1994) es una obra sobre el tema del vuelo que Del Giudice asocia tanto a la conquista y al control del territorio como a las averías, a la caída y a la muerte imprevisible. El vuelo es un viaje concreto y una metáfora de la vida, con el aprendizaje de un saber y su aplicación a la vida, con sus metamorfosis reversibles e irreversibles, como la muerte. Los ocho cuentos abordan varios motivos de la aviación: la relación entre hombre y máquina, los procedimientos de navegación, la meteorología, el lenguaje técnico, la historia y los mitos de la aviación y la amistad entre pilotos. Todos los cuentos, destaca Grundtvig (2007):

Investigano i limiti e le transizioni delle tradizionali categorie dicotomiche della filosofia occidentale (un lavoro corrente di Del Giudice), con il proposito di comprendere appunto le metamorfosi e le transizioni fluide e reversibili, senza bloccare i fenomeni in questione in rigide opposizioni. In questo modo l'aviazione, che di per sé è una figura metamorfica nella storia letteraria, diventa figura di metamorfosi. La metamorfosi più ricorrente – e evidente – è quella di una massa pesante che diventa leggera. (Grundtvig, 2007: 234-235)

Cuatro cuentos narran muertes repentinas: una de ellas, minutos antes del estallido de un avión de línea por causas meteorológicas, el hielo sobre las alas; otra por causas misteriosas que las autoridades italianas todavía no han aclarado, y que llevaron al avión de línea Itavia 870 a explotar sobre la isla italiana de Ústica en 1980, con 81 pasajeros a bordo; dos cuentos que narran la historia de la aviación militar: uno cuenta el último vuelo de Saint Exupéry y otro el miedo sufrido por los pilotos de los torpederos de la Segunda Guerra Mundial, con un saludo irónico a D'Annunzio. Los otros cuatro son los cuentos sutilmente autobiográficos de un piloto en formación. En *Fino al punto di rugiada*, que analiza la relación entre orientación y representación gráfica y geográfica, el piloto-narrador se enfrenta a lo imprevisible de la meteorología, a la desorientación y al pensamiento de la muerte (Grundtvig, 2007). En *E tutto il resto?* se alude al vuelo como oportunidad para cambiar nuestra visión de lo real, con una mirada vertical totalizante,

que “riduce tutto alla superficie” (Del Giudice, 1994: 32), o con una visión oblicua que revela un mundo tridimensional, cúbico y profundo: “nel volo geografia e storia si univano nella raffigurazione simultanea del perfetto caos al quale apparteniamo” (Del Giudice, 1994: 35).

Mania (1997) es una colección de seis cuentos que comparten el tema de la manía u obsesión, que va de la ligera extravagancia a la furia asesina y el deseo de matar (Segre, 1997; Zudini, 2010). En *L'orecchio assoluto*, la música que fascina lleva también a quien la escucha a matar al compositor; en *Evil live* “si segue la fascinazione arcana che spinge due donne a cercarsi e scontrarsi in un sensuallissimo corpo a corpo sado-maso dall'esito mortale” (Segre, 1997); en *Fuga*, el *guappo* de Nápoles que persigue al ladrón de su bicicleta es asesinado y la muerte está presente también en *Dillon Bay* y *Com'è adesso*, con un homicidio y cadáveres exhumados de gente famosa. Sin embargo, no se trata de cuentos de horror, precisa Segre en su reseña, sino de “raffinatissime invenzioni” en el contexto de una civilización mediática, donde el homicidio podría ser una invención, una fantasía. Del Giudice utiliza el juego de perspectivas, la combinación de pasado y presente, realidad y ficción, y un abanico de tonalidades emocionales y ritmos narrativos (Segre, 1997).

Orizzonte Mobile (2009) es la última obra narrativa, puesto que el siguiente libro, *Racconti* (2016), es una reedición de cuentos ya publicados o de inéditos encontrados después de la enfermedad del autor. La obra del 2009 es el relato de una expedición literaria a la Patagonia y la Antártida, que alterna las miradas al continente vacío por parte del narrador contemporáneo y de dos exploradores del siglo XIX, Giacomo Bove y Adrien de Gerlache de Gomery. Mientras narra su propia expedición antártica, Del Giudice recuerda los cuadernos de otras expediciones valientes que la mayoría desconoce, con naufragios, barcos atrapados en el hielo, tripulaciones y marineros al borde de la desesperación o aniquilados por la locura. Estos son los últimos escritores de aventuras auténticos, que han creado el mito y la memoria de la *Terra Incognita* y poseen un destino trágico y emblemático. Del Giudice viaja a las partes más lejanas de la Antártida. Desde Santiago hasta Punta Arenas en Chile y más abajo, hasta llegar a un cuerpo celeste habitado por pingüinos. Al explorar el área, encuentra almacenada en el hielo la historia de la vida de allí y de aquellos que han tratado de llegar. Como en un mosaico de vida y literatura, el autor reconstruye una “hiperexpedición” que conecta los viajes pasados de los exploradores, juega con la diversidad de perspectivas y

voces, y presenta un "horizonte móvil" en el espacio y el tiempo, pero estable y duradero en las emociones que provoca en los sujetos.

Ya a partir de su primera obra, *Del Giudice* fija los elementos que constituirán toda su narrativa y que se repiten en toda su producción: distancia, lejanía y constitución de la identidad por medio de una memoria que se despliega a lo largo del tiempo y de los lugares. Podemos decir que la escritura de Del Giudice consiste en el desarrollo continuo de estos puntos focales alrededor de los cuales progresan las diferentes obras.

De acuerdo con las más destacadas escuelas filosóficas del siglo XX y de la producción literaria de referencia del mismo periodo, las obras iniciales de Del Giudice hacen del problema del tiempo su foco central. Esto se detecta tanto en *Lo stadio di Wimbledon* — obra en la que los planos cronológicos de la vida de Bazlen y su recuerdo por parte de testigos que le han sobrevivido, se entremezclan con el plano cronológico actual en el que se mueve la voz de narrador —, como en *Atlante occidentale* — donde la incertidumbre histórica que remite al debate acerca del fin de la historia que estalló a partir de la mitad de los años ochenta, encuentra su equivalente metafórico en la aniquilación temporal, producida por los experimentos subatómicos que se realizan en el Cern de Ginebra.

Sin embargo, a pesar de una mirada mayormente interesada en los mecanismos dialécticos de la temporalidad, hay en estas obras una dimensión del lugar que asume una importancia notable; la cronología de Bazlen y las cronologías del recuerdo que su ausencia conlleva, son cronologías triestinas, y encuentran en la ciudad de Trieste su propio sentido y origen. Asimismo, el lugar-no lugar del Cern, con sus experimentos de aniquilación de la temporalidad y de la localidad, representa un contrapunto imborrable para el discurso temporal que se hace en *Atlante occidentale*.

El complejo entramado dialéctico alrededor del tiempo y el lugar que Del Giudice construye en sus primeras dos obras — en el caso de *Lo stadio di Wimbledon* para recuperar la fractura representada por el Holocausto, y en el caso de *Atlante occidentale* para realizar una reflexión sobre la crisis histórica y política de los años ochenta —, se repite incluso en sus obras siguientes, como *Nel museo di Reims*, *Staccando l'ombra da terra* y *Mania*.

En su tercera obra el tema más relevante consiste en el problema del conocimiento objetivo del mundo externo. Barnaba, el protagonista, a punto de quedarse ciego, desea tener una última experiencia estética, pero para que sus inciertas sensaciones puedan

quedarse definitivamente en la memoria, necesita que alguien, en este caso una joven “historiadora del arte”, le cuente lo que está viendo. De hecho, Barnaba ya no puede fiarse de sus débiles ojos, que solo le permiten intuir las imágenes, sin detectar las ampliaciones y los inocentes engaños de Anne cuando le describe la imagen que se supone que él tiene que ver. En este caso la relación con el tiempo y con la espacialidad, otra vez — estamos en un espacio marcado, el del museo, un espacio que ya predetermina el tipo de experiencia que Barnaba puede tener y el tipo de cuentos que Anne puede contar —, se desarrolla alrededor del problema de la memoria como cuento.

En *Nel museo de Reims* no existe memoria, sino que existe cuento, y Del Giudice parece relacionar la multiplicidad del cuento con la idea de que hay diferentes posibilidades de representar los diferentes tiempos que los diversos cuentos de Anne generan.

Es en *Staccando l'ombra da terra* donde el espacio empieza a transformarse en el enfoque principal de la mirada autorial de Del Giudice: la imagen de inicio de la primera parte del libro representa la maniobra de despegue de un avión. Se trata de un despegue problemático, que casi fracasa cuando el estudiante Del Giudice, en pleno examen para conseguir su permiso de vuelo, está a punto de olvidar la maniobra que asegura al avión su estabilidad. Finalmente, poco antes de que intervenga el examinador, Del Giudice realiza de manera correcta la maniobra en cuestión. La imagen del despegue y su dificultad metaforiza un intento de alejamiento de las determinaciones de lugar, alejamiento que no puede ser efectuado sin tener en cuenta la necesidad de cumplir con ciertas exigencias y regulación.

En esta imagen se metaforiza un aspecto relevante de la narrativa de Del Giudice en el que pensamos que radica el sentido de su postmodernidad. Según Del Giudice, no se trata de acabar con unas reglas necesarias, si se quiere seguir produciendo sentido, sino de reconocer el nivel de arbitrariedad que estas reglas llevan consigo. La consciencia de que no podemos renunciar a las reglas de sentido y también que estas son en cierta medida arbitrarias, nos permite definir el campo de actividad propio de lo humano.

Lo humano y sus límites representan el enfoque de los seis cuentos recogidos en *Mania*, cada uno de los cuales trata situaciones-límite, donde la humanidad de los protagonistas se destruye por el exceso de un aspecto particular de su identidad. En *Mania*, la narración asume en cierta medida una función contrafactual, porque representa lo que puede ocurrir cuando se pierde la dimensión de compromiso derivado del análisis de las condiciones de lo real, que determinan nuestra existencia en el mundo. En la obra

de Del Giudice, *Mania* representa el momento en el que el autor, dejando a un lado su aguda investigación sobre lo real, muestra los peligros de una existencia que acaba siendo dominada por un aspecto monotemático del ser. En este sentido, *Mania* es el momento esencial en el que Del Giudice retoma *ex negativo* la categoría del compromiso, analizando los éxitos nefastos que siguen a la falta de este.

Con *Orizzonte mobile*, publicado casi doce años después de *Mania* y por lo tanto después de un largo periodo de preparación, Del Giudice regresa plenamente a las líneas temáticas que enmarcan su obra y que aquí hemos sintetizado: *Orizzonte mobile* representa el momento en el que la atención autorial se desplaza de un enfoque temporal a un enfoque espacial, como veremos en el capítulo quinto dedicado a esta obra.

3.2 Estado de la cuestión: la crítica sobre Del Giudice

Perteneciente al grupo de escritores que empieza a publicar en los años ochenta, Daniele Del Giudice es considerado uno de los autores relevantes de la literatura italiana contemporánea, como demuestra la valoración positiva de prestigiosos estudiosos y escritores italianos (Asor Rosa, 1997, 2009a; Citati, 1985, 1994, 1997; Magris, 2009; Segre, 1994, 1997; Tabucchi, 1988)⁵¹ y de otros países europeos (Quaquarelli, 2007: 89).

Como es sabido, actualmente la crítica sobre la obra literaria de Del Giudice es ampliamente “in fieri”. Pese a los numerosos premios literarios que le han otorgado⁵² y a los escritos de la crítica militante en ocasión de la publicación de sus obras literarias, el corpus de reseñas⁵³ y artículos académicos no es amplio, aunque sí importante. Los materiales existentes, además, cuentan con párrafos o menciones en historias de la literatura italiana contemporánea (Baldi, 1999; La Porta, 1995; Manacorda, 1987; Tirinanzi De Medici, 2018; Donnarumma, 2014) y un número exiguo de artículos de corte

⁵¹ El escritor Antonio Tabucchi (1988) reseña *Nel museo di Reims* como “letteratura di primissima qualità” procedente de la paradoja y la ironía; el filólogo Cesare Segre (1997) define *Staccando l'ombra da terra* como un “magnifico libro [che] riesce ad essere insieme aforistico e narrativo, introverso e curioso dell'umanità e della storia, acuto nella comprensione e vibrante di un'intensa moralità”; Asor Rosa (2009a) habla de un “uno di quegli scrittori in cui l'operazione stilistica presiede alla loro stessa visione del mondo”; Claudio Magris (2009) elogia su “notevolissimo, nitido e sfuggente *Orizzonte mobile*”, además de “due autentici capolavori quali *Staccando l'ombra da terra* e *Mania*”; el escritor Pietro Citati (1985) se detiene sobre la inmaterialidad de su “libro-luce”, *Atlante occidentale*.

⁵² El Premio Europeo de Literatura en 2009 por *Orizzonte mobile*; el Premio Viareggio en 1983; el Premio Bagutta en 1995; la Selección del Premio Campiello en 1995 y 1997; y el Premio de Narrativa de la Accademia dei Lincei en 2002.

⁵³ Las reseñas de sus obras son de Nascimbeni (1983), Orengo (1983), Golino (1983), Manacorda (1985), Citati (1985, 1994, 1997), Tabucchi (1988), Segre (1994, 1997), Asor Rosa (1997, 2009), Genna (2009), Magris (2009) y Ferrucci (2013).

académico publicados en revistas literarias o libros. Hasta ahora se han publicado dos libros dedicados a la obra narrativa de Del Giudice. *Attraverso il segno dell'infinito: il mondo metaforico di Daniele Del Giudice* (2008), escrito por la profesora alemana Cornelia Klettke, es una recopilación de ensayos dedicados a todas las obras hasta *Mania* (1997). El segundo libro, *Fictions de reconnaissance* (2016) del profesor de Literatura Comparada Philippe Daros, es la segunda monografía que aparece sobre la producción narrativa del escritor.

Los textos de Del Giudice han sido colocados dentro de lo que algunos críticos definen como el periodo de la nueva narrativa italiana de los años ochenta (La Porta, 1995; Tirinanzi De Medici, 2018), según algunos marcada por una ruptura con la cultura del pasado (La Porta, 1995: 8-13), y según otros caracterizada también por la recuperación de la tradición (Donnarumma, 2014; Tirinanzi De Medici, 2018: 30).⁵⁴ En esta década, asociada al clima cultural de la postmodernidad (Donnarumma, 2014),⁵⁵ la narrativa llega a ocupar el centro del espacio literario italiano, donde la poesía había ejercido un papel hegemónico durante siete siglos y donde, finalmente, gracias a una escolarización creciente más avanzada y a una industria editorial que adopta la lógica del éxito comercial y de la máxima rentabilidad de los títulos, se crea un público de masas, con una cultura literaria menos sofisticada y elitista que la que tenían los lectores anteriores.⁵⁶ Después de dos décadas dominadas por las tendencias opuestas del

⁵⁴ Donnarumma (2014) se refiere en particular al género de la novela histórica en los años ochenta.

⁵⁵ Donnarumma hace referencia a los años ochenta como un periodo de ruptura: “Gli anni Ottanta segnano una frattura. La categoria – o l’etichetta – di postmoderno entra nell’uso, mentre si afferma una seconda generazione, più interna alle logiche della postmodernità. Soprattutto in narrativa, si impongono due forme paradossali di letterarietà. Da una parte, sta una letterarietà che si è liberata dal peso della tradizione, e quindi convenzionale, smorzata, di poche pretese: nella ricerca di un’onorevole intesa con le richieste del mercato (in calando: Tabucchi, Del Giudice, De Carlo), essa oscilla tra la facilità sentimentale (Capriolo, Tamaro) e il falso sperimentalismo (Baricco), per promuovere il midcult a forma privilegiata. Dall’altra, c’è una letterarietà apparentemente negata dall’impulsività e dall’incultura di giovani e cannibali, e che è invece una letterarietà a rovescio.” (Donnarumma, 2014)

⁵⁶ A propósito de los años ochenta, el crítico italiano Tirinanzi De Medici hace referencia al carácter conservador de las políticas culturales y económicas establecidas a nivel internacional con la elección del papa Karol Wojtyła, Margaret Thatcher y Ronald Regan; y, a nivel nacional, con el primer gobierno Craxi, su alianza con los partidos Dc, Pli, Psdi y Pri, el creciente endeudamiento y corrupción del país, además del abandono de la militancia política activa: “Per molti versi si possono rilevare delle continuità rispetto al decennio precedente (cfr. Crainz, 2003; 2012), ma nell’immaginario collettivo gli anni Ottanta rappresentano uno spartiacque. Le innovazioni sono molteplici, estese a tutti i campi: l’economico, il politico, il sociale, oltre [...] alla pratica letteraria in generale e quella romanzesca in particolare, tanto che a volte si ha l’impressione che il romanzo degli anni Ottanta sia per una certa critica il correlativo letterario della situazione politica coeva [caratterizzata da] esempi di normalizzazione conservatrice dopo le forti istanze di cambiamento diffuse a partire dagli anni Sessanta.” (Tirinanzi De Medici, 2018: 19)

experimentalismo narrativo⁵⁷ y del *romanzo medio* di qualità,⁵⁸ “negli anni Ottanta si assiste a una vera e propria esplosione di forme romanzesche che nel decennio seguente si stabilizzeranno in *codici narrativi e convenzioni letterarie*” (Tirinanzi De Medici, 2018: 18).⁵⁹ Es un panorama fragmentario y múltiple difícilmente cartografiable, como en el caso del grupo de narradores de entre treinta y cuarenta años de edad, que empiezan a publicar en la primera mitad de la década, igual que Daniele Del Giudice: Andrea De Carlo, Marco Lodoli y Antonio Tabucchi. En general, son escritores con una buena preparación cultural, que el crítico Remo Ceserani describe como “attrezzati con i moderni strumenti della linguistica, della narratologia, della teoria della comunicazione, spregiudicati quel che basta per sentirsi autorizzati a operare in stretta connessione con le nuove strutture produttive e commerciali” (Tirinanzi De Medici, 2018: 25).

En lo que concierne más específicamente a las obras narrativas de Del Giudice, basta con hojear la detallada bibliografía crítica recopilada por la profesora de Literatura Italiana del Instituto de Romanística de la Universidad de Potsdam, Cornelia Klettke, en su *Attraverso il segno dell'infinito: il mondo metaforico di Daniele Del Giudice* (2008: 134-137), para notar recorridos interpretativos variados. Existe, en efecto, un corpus de estudios, en buena medida escritos por italianistas que trabajan en universidades de Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, que se puede organizar en función de una perspectiva crítica y temática.

Los recorridos de lectura sin duda más emprendidos son los de crítica temática y estilística centrados, por un lado, en el legado calviniano (Asor Rosa, 2009b: 591; La

⁵⁷ Nos referimos a la narrativa italiana después de la Segunda Guerra Mundial, en particular a las obras de Paolo Volponi (*Memoriale* de 1962, *La macchina mondiale* de 1965 y *Corporale* de 1974), Edoardo Sanguineti (*Capriccio italiano* de 1963), Antonio Pizzuto, Nanni Balestrini, las primeras novelas de Gianni Celati y Sebastiano Vassalli, *Hilarotragoedia* (1964) de Giorgio Manganelli e *Il Serpente* (1965) de Luigi Malerba (Tirinanzi De Medici, 2018: 26). El paradigma experimental, caracterizado por “innovazione formale, progressismo politico e valore estetico, spesso con una carica iconoclasta o negativa” (Tirinanzi De Medici, 2018: 25), ya conoce una crisis en los años setenta, como es el caso de la producción de Stefano D'Arrigo, Paolo Volponi, Vassalli y Celati, y será marginal en las décadas sucesivas.

⁵⁸ Es el *romanzo medio* de calidad, según el modelo de Giorgio Bassani, Carlo Cassola y Giovanni Arpino, caracterizado por “ambientazione provinciale borghese; soggetto familiare, moderatamente corale; piglio maliconico, più o meno rammemorante, che configura un romanzo intimista anche laddove si trattino i grandi eventi storici [...]; lirismo” (Tirinanzi De Medici, 2018: 25). Esta fórmula está todavía presente en los años setenta, pero entra en crisis porque el público ha cambiado y es reemplazada por los *bestseller all'italiana* de Elsa Morante, Italo Calvino y Umberto Eco, según la opinión de Gian Carlo Ferreri. (Tirinanzi De Medici, 2018: 25)

⁵⁹ Como destaca el crítico Tirinanzi De Medici (2018: 29), a estos escritores se atribuye “un'incredibile varietà di moduli letterari dalle più disparate tradizioni romanzesche, spesso intersecandoli tra loro in un intrico di forme all'apparenza caotico”. La responsabilidad de la literatura corresponde más que nunca al escritor individual: “il romanzo italiano a quest'altezza storica è privo di coordinate o modelli stabili” (Tirinanzi De Medici, 2018: 29), debido a la crisis de las ideologías y a la desaparición de los movimientos literarios, gracias a los cuales identificarse intelectualmente. (Pertile, 1993)

Porta, 1995; Ciminari, 2012), con las cuestiones de la visibilidad (Dolfi, 1993, 1998), la ciencia y la técnica (Pireddu, 2001; Antonello, 1995, 2005a, 2005b) y, por otro, en la figuratividad textual (Klettke, 2008) y en el problema filosófico de la relación con la alteridad (Daros, 2016).

Como veremos en los próximos apartados, algunos estudios, en particular los últimos, ponen en relación la producción literaria de Del Giudice con su contexto histórico-cultural, preguntándose de qué modo esta producción refleja el mundo contemporáneo. Sin embargo, cabe destacar la relativa carencia de estudios críticos sobre la dimensión del *impegno*, es decir, la dimensión política de la narrativa de Del Giudice.⁶⁰ Ahora bien, esto no significa que el cotejo de los trabajos de los estudiosos antes mencionados no nos aporte ninguna pista. Los artículos que analizan el cuento *Unreported inbound Palermo* sobre la tragedia de Ústica de 1980 (Segre, 1994; Klettke, 2008) y su versión teatral, *I-TIGI Canto per Ustica* de 2001 (Rorato, 2007), enfocan el tema de la política de la memoria y de la narración como “forma di testimonianza” que ayuda a dar un significado más profundo a nuestra vida y a cambiarla (Rorato, 2007: 105-106). Nuestra perspectiva se coloca en la línea de Klettke, cuando la crítica alemana, a propósito del mismo cuento —*Unreported inbound Palermo*—, afirma que “questo racconto— così come il suo successivo adattamento ad opera lirica e pezzo teatrale — rivela tracce di una letteratura impegnata, del resto osservabile latentemente in tutta l’opera di Del Giudice” (Klettke, 2008: 75). En otras palabras, es indiscutible que las obras de Del Giudice distan mucho del realismo comprometido de, por ejemplo, las primeras obras de su mentor Calvino, y que generalmente evidencien:

un inedito modo di raccontare, in cui l’intreccio è impalpabile, i dialoghi sono rarefatti ed elusivi, l’introspezione è assente: il narratore è sostanzialmente uno strumento di percezione, che vede per oggetti, quindi il raccontare è una sequenza visiva, una serie di descrizioni nitide e precise, espresse con uno stile essenziale e limpido, però sempre allusivo ad un piano più profondo, a un non detto. (Baldi, 1999: 412)⁶¹

Sin embargo, nos parece importante ahondar en las temáticas políticas que la obra de Del Giudice enfrenta de manera más o menos indirecta.

⁶⁰ Cabe destacar la carencia de bibliografía crítica sobre la producción periodística de Del Giudice para *Paese Sera* en los años setenta. En este trabajo nos limitaremos a analizar los artículos de nuestro escritor rastreados en los diarios nacionales *Corriere della Sera* y *La Repubblica*, y en revistas citadas por los críticos.

⁶¹ Aquí Baldi hace referencia a *Lo stadio di Wimbledon*.

3.2.1 La dimensión política en la obra de Italo Calvino y su importancia para la obra de Del Giudice

Es opinión común de la crítica considerar al último Calvino como maestro de Del Giudice, además de ser el patrocinador de su primera novela, *Lo stadio di Wimbledon* (1983), con una presentación en la cuarta de cubierta (Asor Rosa, 2009b: 591; La Porta, 1995; Ciminari, 2012; Antonello, 2012: 335). Es bien sabido que la fase a partir de 1972, año de publicación de *Le città invisibili*, ha sido definida como la etapa semiótico-combinatoria del escritor ligure, influenciada por la atmósfera cultural parisina de los años sesenta y setenta, es decir, la semiótica barthesiana y las experiencias de los grupos “Tel Quel” y “Oulipo” de Raymond Queneau y Georges Perec.⁶² De aquel periodo — destacan los críticos —, Del Giudice recoge, por un lado, los componentes visual, descriptivo, racionalista y metaliterario de la narrativa (Manacorda, 1987: 370; La Porta, 1995: 24; Dolfi, 1994; Ciminari, 2012) y, por otro, los principios literarios y lingüísticos de levedad y exactitud, rasgos que Ceserani (1997: 173) clasifica como centrales del postmoderno (Benedetti, 1998: 20; Dolfi, 1994; Antonello, 2005; Daros, 2005).⁶³

Por otra parte, el mismo Del Giudice confirma este juicio crítico rindiendo homenaje a ese legado intelectual: “Calvino secondo me è stato lo scrittore più importante

⁶² La crítica es unánime en considerar la primera fase coincidente con la producción neorrealista de obras como *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), *Ultimo viene il corvo* (1949) y *La giornata di uno scrutatore* (1963), y con el uso de códigos fantásticos, cómicos y alegóricos en la trilogía *I nostri antenati* (1960) y *Le cosmicomiche* (1965). Textos como *Il castello dei destini incrociati* (1973) y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) se adscriben a la época parisina.

⁶³ Para Manacorda (1987: 370), Del Giudice evidencia detalles “in lato senso calviniani per un tendenziale doppio nitore scientifico che, per un verso, si alimenta dal contatto con le scienze fisiche, per un altro, si manifesta in un'espressione che cela emozioni ed angosce dietro una lingua imperturbabile nel suo descrittivismo meticoloso”.

Analizando brevemente *Lo Stadio di Wimbledon* (1983) y *Atlante occidentale* (1985), La Porta (1995: 32) destaca que la que parece una poética calviniana de “complicatazza leggera” en Del Giudice, se vuelve algo mecánico, cerebral y manierístico por faltarle ambigüedad, o bien corporeidad, o bien verdadero rigor descriptivo cuando emerge un residuo de subjetivismo: “La lezione calviniana utilizzata parzialmente, e «dimezzata», produce così fatalmente un effetto *Kitsch*; la rarefazione narrativa, senza un'esperienza del mondo, trapassa nel vuoto, variamente abbellito; la elegante e tersa geometria, in assenza di un sentimento tragico del reale e dei suoi conflitti, si fa manierismo puro. Nell'*Atlante occidentale* l'esperimento di fisica nel circuito sotterraneo [...] e la improvvisa epifania di un daino nei giradini della stessa città (Ginevra) stanno lì come allineati, in un rapporto di mera giustapposizione, senza che si dia una lacerazione, una possibile e dolorosa opposizione. Il gusto dell'esattezza scientifica non viene mai straniato da un piglio ironico-favolistico, ma rimanda all'ingenuo desiderio di essere al passo con il proprio tempo. Così la calviniana «sottrazione di peso» da una parte fa da suggestivo contrappunto alla insostenibile leggerezza dell'essere, dall'altra sembra corrispondere tempestivamente a certe richieste o aspettative sociali: difesa dalle passioni e da ogni elemento perturbatore, liquidazione dei dilemmi morali (troppo pesanti, oltre che anacronistici).” (La Porta, 1995: 33-34)

del dopoguerra, e anche lo scrittore più innovativo che ci sia stato in Italia” (Del Giudice, 1986: 84).

En la entrevista “Il tempo del visibile nell’*Atlante occidentale*” (Del Giudice, 1986), particularmente significativa respecto al enfoque que proponemos, nuestro escritor menciona explícitamente dos elementos centrales de su poética retomados de Calvino: el compromiso político y el interés en las nuevas propuestas de la ciencia contemporánea. Su compromiso — sugiere Del Giudice — está lejos de ser una postura asertiva y militante parte de un proyecto concreto de renovación colectiva y se ubica, más bien y de forma implícita, en la escritura.

Asimismo, a pesar del legado iluminista calviniano con su interés en las propuestas metodológicas y epistémicas de la ciencia contemporánea,⁶⁴ a Del Giudice le interesa sobre todo la dimensión subjetiva de la ciencia y de la técnica (“i sentimenti e i modi di essere”), es decir, cómo los cambios tecnológicos afectan al sujeto en su manera de ser, de percibir y de ver el mundo. Por tanto, la cualidad ‘indirecta’ del *impegno* en la prosa de nuestro escritor se puede comprender gracias al ámbito técnico-científico, al estar en la dimensión socio-subjetiva de la relación con la técnica. Las emociones — un *leitmotiv* en Del Giudice — son entendidas no en el sentido psico-biológico de reacciones internas, irracionales y naturales, sino en el sentido socio-cultural de estrategias socialmente construidas que resisten, cuestionan, negocian y modifican las relaciones, generando cultura además de reproducirla (Despret, 2015):⁶⁵

Io però non muovo da un progressivo alleggerimento di un progetto culturale, sociale, etico complessivo, che via via ho dovuto raffinare e rendere in qualche modo adeguato. Poi a me la scienza non interessa come idee, interessa come oggetti, interessa quasi più come tecnologia. [...] A me interessano i sentimenti e i modi di essere che una determinata tecnologia produce. Quindi non credo nella descrizione come forma di aderenza al mondo, ma credo nella descrizione come forma narrativa, perché solo la descrizione di permette di tenere intrecciate una complessità di relazioni e di dar conto del fatto che tra osservatore e cosa osservata c’è indistinguibilità e reversibilità. Infine io non cerco affatto di rendere antropomorfa la tecnologia della scienza, anzi io cerco esattamente l’opposto, cerco di indicare che cosa succede quando tu vivi quotidianamente

⁶⁴ La ciencia y la técnica son los temas principales de obras como *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984).

⁶⁵ Nos referimos a los estudios sobre el afecto y las emociones que han cobrado relevancia en las Ciencias Sociales a finales del siglo XX, el así llamado *affective turn* o giro afectivo. La psicóloga y filósofa belga Vinciane Despret (2015) define las emociones como estrategias sociales de vinculación, que utilizamos en versiones distintas para resolver problemáticas socialmente complejas. Esta conceptualización, destaca Despret, permite salir del paradigma cultural occidental, que reduce las emociones a pasividad o autenticidad, es decir, a una relación entre sujeto y orden moral-cultural, que bien es de obediencia ciega para evitar tensiones o de rechazo de los valores comunes, lo que supone un pensamiento dicotómico. Esto no tomaría en cuenta que el sujeto se relaciona (inter)activamente consigo mismo, con los otros y con el mundo, interpreta sus obligaciones de varias maneras y las transforma en cultura mediante las emociones.

con cose con oggetti con tecnologie e con idee che sono assolutamente al di là della tua esperienza sensibile, e che lì devono rimanere. (Del Giudice, 1986: 85)

Las pistas de Del Giudice, por tanto, nos invitan, en primer lugar, a poner una atención máxima en la reconstrucción del entramado relacional interno (maneras de ver, pensar, sentir y actuar, que se concretan en relaciones continuas e interactivas con los vínculos internos y externos) y externo (contextos) del sujeto y a la cartografía emocional de tal entramado, como marcos esenciales para ubicar la interpretación de la dimensión política. En segundo lugar, sugieren interpretar las cualidades emocionales de esa experiencia de una manera más compleja y atenta al modo en que el sujeto negocia las relaciones. Esto implica salir fuera de las categorías dicotómicas de verdadero-falso, auténtico-artificial, adhesión-rechazo de las normas, para descifrar la relación que tiene el sujeto consigo mismo, con los otros y con otras instancias sociales.

Además, en el pasaje de la entrevista que acabamos de citar, Del Giudice nos proporciona otros indicios útiles para nuestra propuesta interpretativa, al poner en relación la literatura con una concepción política, antijerárquica y antiantropocéntrica⁶⁶ de la relación entre el sujeto y su entorno y, en particular, concibe la técnica de la descripción como una forma narrativa,⁶⁷ caracterizada por la complejidad que involucra la compresencia de espacio y tiempo, la permeabilidad y reversibilidad entre el sujeto y el mundo, nociones que aluden todas a una visión política no hegemónica.

Por otra parte, desde antes de 1983 y a través de su actividad como periodista en *Paese Sera*, Del Giudice había establecido con Calvino un diálogo intelectual sobre temas críticos y teóricos cruciales para su escritura y que ya contenían las huellas de un interés en la dimensión política de la misma. En una entrevista al escritor ligure de 1978, “Un altrove da cui guardare l’universo”, Del Giudice se concentra en el alejamiento del intelectual expatriado en París en los años setenta, época atormentada por una gran inestabilidad político-social, el desprestigio de la literatura y la muerte de los proyectos

⁶⁶ En el capítulo cuatro sobre el marco teórico, hablaremos de una perspectiva posthumana como visión más politizada del concepto relacional de sujeto. (Braidotti, 2015; Ferrando, 2012, 2013)

⁶⁷ Como veremos en el capítulo cinco sobre el marco teórico, la visión de Del Giudice sobre la descripción como forma narrativa, se basa en la misma ontología relacional y politizada de la geógrafa feminista Doreen Massey: “Thus, first, understanding space as a product of interrelations chimes well with the emergence over recent years of a politics which attempts a commitment to anti-essentialism. In place of an individualistic liberalism or a kind of identity politics which takes those identities as already, and for ever, constituted, and argues for the rights of, or claims to equality for, those already-constituted identities, this politics takes the constitution of the identities themselves and the relations through which they are constructed to be one of the central stakes of the political. ‘Relations’ here, then, are understood as embedded practices.” (Massey, 2005: 10)

comunes en Italia. Lo que le interesa es profundizar en la noción de *altrove*, otro lugar o cosmos, metáfora de una perspectiva distanciada e indirecta sobre el mundo, donde reconciliar además literatura y compromiso político:

Nei primi anni del tuo raccontare c'è un colpo di cannone, divide Medardo in buono e gramo. Per te allora (1951), molte divisioni possibili: soggetto/oggetto, ragione/fantasia, «la via di fuori» come Vittorini chiamava la politica, e quella di dentro; il Calvino articulista sull'*Unità* di Torino e quello che già andava per immagini nel Medio Evo. L'armonia per te è perduta dall'inizio. L'hai più ritrovata? (Del Giudice, 1978)

También aquí Del Giudice interpreta el pensamiento político de Calvino como dicotómico e indirectamente opuesto a su propia mirada, aunque en su respuesta el escritor ligure defina el *altrove* parisino como “l'orizzonte di una coscienza extraindividuale dove superare tutti gli sciovinismi di un'idea particolaristica dell'uomo, e raggiungere magari un'ottica non antropomorfa” (Del Giudice, 1978).

En 1980 Del Giudice publica dos entrevistas más realizadas al escritor, una sobre Stendhal y otra sobre la dimensión histórico-antropológica de la narración contemporánea (Del Giudice, 1980a, 1980b).⁶⁸ En la segunda centra su atención en “porre domande radicali sul narrare, o almeno sulle sue mutate «condizioni di possibilità»” de la narración en la contemporaneidad. El problema que le plantea a Calvino es cómo puede reconciliarse la noción actual de experiencia —que ya no tiene nada que ver con el proceso de apropiación de lo extraño, típico de las obras modernistas— con la noción de subjetividad que asociamos a la narración:

Il venir meno dell'esperienza, la comunità di inesperienza ridotte a puri eventi, rendono più problematica e complessa la soggettività di un narrare. Non v'è quotidiano e non v'è neanche eccezione che possa più porsi come esperienza: non la giovinezza legionaria di Junger né lo struggimento per la diversità del colonnello Lawrence, né la ricerca del limite in Bataille (almeno da un punto di vista non filosofico), né l'odissea minimale nella metropoli di Dedalus o di Bloom. Voglio dire: dove può trovare origine un narrare, nell'indifferenza degli eventi? (Del Giudice, 1980b)

Lo que Del Giudice está subrayando aquí es otra vez la dimensión política de lo literario, pues la idea de literatura como creación ficcional que se aleja tanto de géneros literarios que suponen jerarquías de sentido, como el código mimético del viaje con sus paradigmas

⁶⁸ En la primera entrevista, en ocasión de un congreso sobre Stendhal abierto por Calvino, Del Giudice (1980a) propone el tema paradójico de cómo las máscaras y las mentiras creadas por el escritor francés pueden ir acompañadas por su amor a la verdad, tema que tratará narrativamente en *Nel Museo di Reims*, como manera de llegar a la verdad interior.

opositivos — mismidad/diferencia, sujeto/objeto, normal/excepcional —, como de posturas hegemónicas hacia la alteridad o de la exaltación de la unicidad del sujeto narrador.⁶⁹

Il viaggio mentale di cui tu parli avviene dunque nell'immobilità, nella «falsità di ogni movimento, nella sua convenzionalità. Wim Wenders mi pare abbia trattato questo tema in un suo film intitolato «Falso movimento»: il giovane narratore che parte per attraversare la Germania e compiere secondo tradizione il «viaggio», l'«errare», che sarà poi bottino di esperienza da cui narrare, si accorge che il suo movimento è assolutamente illusorio, che ciò che può muoversi non è certo lui nell'«esterno». Ecco tutto questo non è senza conseguenze sulla narrazione [...]. Tornando al viaggio, che evidentemente non è più viaggio «nel mondo», né possibile in alcun tipo di Oriente, nemmeno un Oriente domestico, che cosa accade al *viaggiatore*? Come incontra? E come racconta questo incontrare, che non è più incontrare «differenze»? E come gioca l'impersonalità di cui parlavi prima? (Del Giudice, 1980b)

El mismo concepto no jerárquico de literatura lo expresa también cuando habla del concepto de narración. Para Del Giudice todos los lenguajes —científicos, filosóficos, literarios— poseen la capacidad de narrar el mundo contemporáneo de marca hegeliana y einsteiniana (donde masa y energía son equivalentes y transformables, “la equivalenza del mondo e la sua trasformabilità”), un mundo que está en constante devenir:

Che tipo di «narrazione» [scientifica] è questa? Ho l'impressione che tutti i nostri tentativi di dire il «reale», sebbene ormai irreversibilmente scissi in linguaggi particolari, abbiano però proprio nei punti di conflitto e di differenza tra questi linguaggi, un qualche collegamento. È probabile che $E=mc^2$ sia uno dei più bei racconti mai scritti. [...] Differenze e conflitti più cruciali si giocano

⁶⁹ En tanto que lenguaje, la narración contribuye a la constitución de un sujeto — «identità» —, siguiendo unos paradigmas culturales de creación de sentido implícitos, con los que nos interpretamos a nosotros mismos e interpretamos nuestra posición en el mundo. Narrar se considera como la creación de una identidad que se desarrolla en el tiempo y, por ende, cualquier relato transparenta esa subjetividad de manera indirecta: “In questa partenza hai subito due problemi: il linguaggio e l'identità, probabilmente correlati tra loro. Quel movimento che non è più possibile nel mondo esterno, si svolge all'interno del linguaggio. È qui che si compie il tuo viaggio, per insistere su questa metafora, qui che si compie il tuo narrare. E si compie con tutte le difficoltà che una volta erano proprie del viaggio «vero»: in questo tuo narrare-errare nel linguaggio hai momenti in cui sei sospinto, portato, altri in cui controlli o ti illudi di controllare la tua navigazione, poi ci sono mari infidi, e capi che non riesci a doppiare, che non riesci a superare. E al linguaggio, il narrare nel linguaggio, si connette la tua identità. Penso a un racconto di Stevenson, *Il dinamitardo*: la protagonista femminile, che deve nascondersi, che non può rivelarsi, ogni volta che incontra qualcuno, per stabilire una relazione deve raccontare una storia, la «sua» storia. Del resto, è ciò che accade quotidianamente: in realtà quando tu incontri qualcuno ascolti la sua narrazione, che è del tutto implicita: evidentemente nessuno ti dice, se non richiesto, «sono nato, cresciuto, ho fatto...», ma questa storia che tu ascolti e vuoi sapere attraverso i suoi gesti, i suoi modi, i suoi toni di ‘adesso’ ed è attraverso tutto ciò che tu *lasci* che la tua storia si narri. Nel racconto di Stevenson mi colpiva il fatto che la protagonista, la sua storia «falsa» doveva raccontarla ogni volta dell'inizio, e ogni volta diversa. Per nascondersi avrebbe potuto mentire soltanto riguardo al presente, al momento dell'incontro: e invece ha bisogno di reinventarsi fin dall'origine, fin dalla nascita, come se soltanto dandosi profondità, dandosi rincorsa, potesse rendere «credibile» il presente, una *concatenazione* nel tempo che è appunto quella del narrare.” (Del Giudice, 1980b)

forse, o forse potremmo vederli meglio, nell'ambito della *Rappresentazione*. Ecco, so di esprimermi in modo molto schematico e generico, ma a me sembra che nel nostro secolo, ciò che ti viene raccontato dalla "narrazione scientifica o da quella filosofica sia la equivalenza del mondo e la sua trasformabilità. E in questo è la loro forza, la loro validità, la loro "bellezza". (Del Giudice, 1980b)⁷⁰

Otro asunto adscribible a la concepción no jerárquica del sistema literario es la idea de la novela como símbolo de multiplicidad, porque crea un mundo de posibilidades que nos permite huir de la trampa de la unicidad:

In Musil vi era in qualche modo la difesa del possibile, della interrogazione sul possibile, *in conflitto* con la necessità dell'unico. Oggi, invece, hai la somma dei possibili. Il "romanzo" di Eco *Il nome della rosa* ne è un esempio. E forse anche il tuo *Viaggiatore*. Mi pare, voglio dire, che vi sia enumerazione dei possibili, contemplazione dei possibili, quasi che nella molteplicità, nel dispiegamento, nella coesistenza pacifica dei possibili possa in qualche modo esserci una soluzione al problema. (Del Giudice, 1980b)⁷¹

Cuando Calvino publica *Palomar* en 1983, en una reseña significativamente titulada "L'occhio che scrive" (1984), Del Giudice vuelve a tratar el tema del ambiguo horizonte gnoseológico de la contemporaneidad, con su falta de confianza en la verdad, la referencialidad y la representación. Su atención apunta a la experiencia visiva del protagonista —el multiplicarse de las miradas y de las representaciones posibles en su ojo— y a la utilización de la descripción como "ricerca di un sentire, di un comportamento, di una saggezza", que "diventa una forma nuova, autonoma e potenziata di racconto", "un libro cioè di descrizioni" (Del Giudice, 1983), anticipando reflexiones metanarrativas sobre sus propios procesos escriturales.

1983 es también el año de publicación de *Lo stadio di Wimbledon*, la primera obra narrativa de Del Giudice para la colección *Nuovi Coralli* de Einaudi, donde Calvino es asesor editorial.⁷² En la nota de presentación del libro, después de detenerse en la inconsistencia del misterio de la renuncia a publicar de Bazlen, que en realidad sería un

⁷⁰ La literatura es paradójicamente el lenguaje más reticente en cuanto que proporciona ejemplos concretos para narrar el mundo: "Mi interessava un confronto tra narrazione letteraria e "narrazione" scientifica e filosofica non in base alle differenze classiche (concetto-immagine, ecc.), e naturalmente lontanissimo da qualsiasi intenzione di ricomporre ad unità ciò che definitivamente ed irreversibilmente scisso. Però forse nei punti di scissione e di conflitto tra i linguaggi, negli interstizi tra gli uni e gli altri, si può rintracciare una similarità di problemi. In questo senso vi è forse un possibile parallelo, o un possibile campo di differenze, tra la capacità della scienza della filosofia di ruotare attorno al proprio presupposto formalizzandolo per quel che è sufficiente, e superandosi continuamente in questo tentativo, e il narrare che è anch'esso un ruotare attorno a un presupposto che non puoi dire *per la sua stessa evidenza*: e ciò che strappa la narrazione, ne costituisce al tempo stesso il limite, è forse proprio questa *evidenza*." (Del Giudice, 1980b)

⁷¹ Calvino también subraya que "la narrazione è sempre basata sulla differenza, anche se il tema del narrare può essere l'unità del mondo".

⁷² Véase el artículo de Del Giudice sobre la obra (Del Giudice, 1995b).

ejercicio funcional para el autoconocimiento del protagonista, Calvino sugiere reformular el dilema del joven:

La domanda che il giovane rivolge al vecchio (e a se stesso) potrebbe forse formularsi così: chi ha posto giustamente il rapporto tra saper essere e saper scrivere come condizione dello scrivere, come può pensare d'influire sulle esistenze altrui se non nel modo indiretto e implicito in cui la letteratura può insegnare a essere? (Del Giudice, 1983: 127-128)

A través de la reformulación del dilema, que es más bien una interrogación retórica que refuerza los conceptos, Calvino destaca la naturaleza fuertemente relacional e indirecta de literatura: tiene valor existencial (deriva de una necesidad vital y no de un ejercicio formal), pragmático (es un fenómeno comunicativo que es a la vez lenguaje y acción), cognitivo (es un recurso para estructurar y entender el mundo) y potencialmente pedagógico (sería una representación que enseñaría a vivir de forma metafórica).⁷³ Al mismo tiempo el escritor ligure reitera el carácter relacional y antijerárquico del sujeto, hecho de relaciones con el mundo y que, en una especie de transferencia psicoanalítica, — motor y resorte de la cura —, gracias a la escritura da vida a un mundo fantasmático, desplazando el deseo inconsciente al resto del lado diurno, el pasado al presente, lo que equivale a una visibilización de lo que queda silenciado, políticamente invisible:

A un certo punto del suo itinerario (o già in principio?) il giovane ha fatto la sua scelta: cercherà di rappresentare le persone e le cose sulla pagina, non perché l'opera conta più della vita, ma perché solo dedicando tutta la propria attenzione all'oggetto, in un'appassionata relazione col mondo delle cose, potrà definire in negativo il nocciolo irriducibile della soggettività, cioè se stesso. (Del Giudice, 1983: 128)

⁷³ Esta idea concuerda con las declaraciones de Del Giudice en una entrevista de 2007: “Non lo [scrivere] penso come un mestiere non perchè ci sia – per l’amor di Dio – un’ispirazione o qualcos’altro di astratto, solo che per me scrivere è un modo di vivere prima ancora che un lavoro. È una passione: il leggere prima ancora dello scrivere. Io ho letto molto fin da quando ero bambino. Quando avevo undici anni, mi sono fatto un mio mondo, che non immaginavo certo di usare come lavoro. Era un mondo parallelo, di immagini e di racconti.” (Giacconi, 2007). Además, Calvino en su intento de explicar el interrogativo del indeciso protagonista y el valor político de la escritura subraya su papel esencial en la comunicación y aporte de experiencias vicarias a sus lectores. La literatura - Calvino sugiere en línea con la narratología postclásica - tiene una dimensión pragmática. En una entrevista el mismo Del Giudice afirma valorar la experiencia vicaria que proporciona la literatura: “Da un certo punto di vista non ho una grande considerazione della pagina. Per me tutto quello che veramente conta nella comunicazione tra autore e lettore è quello che avviene fuori dalla pagina scritta che considero serva di un processo immaginativo che avviene in me come lettore (io sono naturalmente molto più lettore che scrittore). Questo processo avviene in ogni lettore: deve ricostruire il libro, deve provare delle emozioni, delle sensazioni, avere delle percezioni... Tutto è teso a questa finalità: qualunque mezzo per me (e spesso utilizzo un mezzo che può sembrare sperimentale) tende unicamente a questo.” (Casagrande, 1999)

Además, y este es el punto central del comentario, aunque se incline por el aspecto novedoso o insólito de la novela, en línea con la constante búsqueda de renovación cultural perseguida por el intelectual judío triestino Roberto (Bobi) Bazlen, “il vecchio” que privilegió la actividad editorial, Calvino es intencionalmente ambiguo sobre el género literario de la obra de Del Giudice, entre la tradición del Bildungsroman y la innovación del mapa de Mercator, una proyección cartográfica que distorsiona escala y distancia, y que como todos los mapas es ficción. Esta catalogación no es solo incierta, sino también paradójica y heterodoxa, al interpretar la *carta di Mercatore* como una escritura innovadora, es decir, no hegemónica:

Cosa ci annuncia questo insolito libro? La ripresa del romanzo d’iniziazione d’un giovane scrittore? O un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate? (La «carta di Mercatore» è una delle immagini-chiave) (Del Giudice, 1983: 128)

Las preguntas que asocian una noción relacional y antijerárquica de sujeto y géneros literarios, que suponen nociones hegemónicas de sujeto, siembran dudas y nos orientan hacia un *impegno* postmoderno de lo literario, como veremos en el cuarto capítulo.

El interés crítico de Del Giudice por la obra de Calvino continúa con la participación en una serie de eventos dedicados a la memoria de Calvino, como la transmisión de la RAI de 1986 (Bevilacqua, 1986),⁷⁴ el Simposio “Narratore dell’invisibile” en Sassuolo en 1986 y el Congreso Internacional sobre Calvino organizado por Alberto Asor Rosa, Geno Pampaloni e Giovanni Falaschi en Florencia en 1987 (Del Giudice, 1988a).⁷⁵ En la mesa redonda de este congreso la perspectiva crítica de Del Giudice se centra en el aspecto existencial y autobiográfico de la escritura calviniana, que mantiene cierta coherencia, a pesar de la variabilidad de sus modalidades ficcionales. La coherencia significativamente es política, está en “la vera società, il vero atteggiamento, il vero progetto letterario — che Calvino aveva usato negli anni 50, in cui aveva smesso di credere”, pero que se transforma en el “altrove”, la geometría, el cálculo combinatorio, que es una nueva versión del proyecto social del principio de su carrera. Del Giudice destaca también un comportamiento que es muy parecido al suyo — y que

⁷⁴ Del Giudice presenta *Il barone rampante* antes de la proyección de la película *Dal barone rampante* de Adolfo Lippi para la televisión.

⁷⁵ Del Giudice participa en otros eventos culturales sobre Calvino. En 1991 interviene en la Feria del Libro de Turín en “Calvino e i libri degli altri”, evento organizado por Giulio Einaudi y con la participación de Gianni Celati, Natalia Ginzburg, Silvio Perrella y Cesare Segre.

tiene que ver con el compromiso social y político —, siempre indeciso entre “una presencia, anche nel mondo delle lettere, delle opinioni e un distacco discreto” (Del Giudice, 1988a: 388, 389).⁷⁶

Del Giudice se detiene además en otro género literario culturalmente significativo para Occidente y que Calvino reinventa bajo el signo de la multiplicidad:⁷⁷

[...] il rapporto che Calvino aveva con il suo mestiere, con i suoi libri, con l'incedere attraverso la sua opera, era quello di uno scrittore di formazione. [...]

È proprio dello scrittore di formazione, proprio perché fa narrazione, racconto, non risolvere il problema, ma semplicemente raccontare l'impossibile e infinito e molteplice dispiegarsi di un determinato problema e degli atteggiamenti esistenziali probabili di fronte ad esso. Ma in questo “fare” avrà attraversato e creato una zona d'eco, di risonanza dentro di sé; e avrà anche in parte bonificato quella zona della propria interiorità. L'ha dissodata, quanto meno. (Del Giudice, 1988a: 386, 389)

No menos interesante, por la luz que arroja sobre la escritura delgiudiciana, es la contribución crítica de nuestro autor al tema del compromiso político y de la dimensión diurna y nocturna de la escritura de Calvino en la revista francesa *Magazine Littéraire* (Del Giudice, 1990m: 26-30).⁷⁸ En el artículo *Un écrivain diurne* (1990m), Del Giudice reconoce la obra de Calvino como imprescindible para la generación de escritores que se asomaba al oficio al final de los años setenta, porque era el único que intentaba trazar nuevos recorridos en la escritura, “mais davantage à la manière d'un cartographe que d'un idéologue” (Del Giudice, 1990m: 26), es decir, evidenciando una actitud antiautoritaria de cartógrafo que explora las muchas opciones abiertas.⁷⁹ En el artículo, al definir a Calvino como un escritor *diurne*, que proporciona un orden provisional al caos con un

⁷⁶ La mesa redonda contó con las intervenciones de los críticos y escritores Alberto Asor Rosa, Cesare Caves, Gianni Celati, Franco Fortini, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Giuseppe Pontiggia e Giovanni Raboni. Del Giudice participa también en una transmisión de la televisión italiana.

⁷⁷ Esta perspectiva se coloca en la línea de las reflexiones de Del Giudice cuando profundiza en el principio de levedad y de visibilidad que rige su narrativa: “Io però non muovo da un progressivo alleggerimento di un progetto culturale, sociale, etico complessivo, che via via ho dovuto raffinare e rendere in qualche modo adeguato. [...] Quindi non credo nella descrizione come forma di aderenza al mondo, ma credo nella descrizione come forma narrativa, perché solo la descrizione mi permette di tenere intrecciate una complessità di relazioni e di dar conto del fatto che tra osservatore e cosa osservata c'è indistinguibilità e reversibilità.” (Del Giudice, 1986a)

⁷⁸ El número 274 de febrero de la revista francesa *Magazine littéraire* dedica la sección central, «Dossier» —editada por el traductor de la mayoría de las obras de Del Giudice en francés, Jean Paul Manganaro—, a Italo Calvino, con textos de la profesora y escritora Maria Corti, del escritor siciliano Giuseppe Bonaviri, del escritor y traductor italiano Franco Lucentini, del profesor de Literatura Comparada Philippe Daros, del escritor italiano Giorgio Manganelli, del profesor de Historia y escritor de la *Bibliothèque Oulipienne* Marcel Benabou, del profesor de Literatura Italiana Mario Fusco, de los escritores italianos Pietro Citati y Ferdinando Camon, y un texto de Calvino.

⁷⁹ De manera significativa Del Giudice repite varias veces que Calvino no fue un maestro: “Par bonheur il n'était pas un maître.” (Del Giudice, 1990m: 29)

lenguaje preciso, *maniériste* en el sentido de utilizar la *phantasia* y no la mimesis, *no romanesque* y por eso moderno, Del Giudice insiste en su uso respetuoso, ‘políticamente correcto’ de las palabras “avec laquelle ils essaient toutefois d’encercler la réalité, de la contraindre à sortir par voie indirecte, de la débusquer, de la convaincre à se montrer et à se dire sans la tuer, mais en ayant cure de son intégrité” (Del Giudice, 1990m: 28).

3.2.2 La centralidad de la ciencia y de la técnica en el mundo contemporáneo

Al recorrido interpretativo centrado en el tema de la ciencia y de la técnica, podemos adscribir el artículo de Nicoletta Pireddu titulado *Towards a Poet(h)ics of Technē: Primo Levi and Daniele Del Giudice* (2001), donde la profesora de Literatura Italiana demuestra cómo en el panorama italiano, *Atlante occidentale* (1985) puede considerarse original por alejarse tanto de la mitización futurista de la técnica como de la crítica de la alienación tecnocrática, que caracterizan el actual maniqueísmo disciplinar de la ciencia contra la literatura.⁸⁰ En la novela, destaca Pireddu, la tecnología encarna una alteridad ética, que recupera la esencia heideggeriana del hombre — creativo y abierto a la reciprocidad del encuentro de Levinas — y de la *téchne* griega — sistema simbólico positivo que une funcionalidad, creatividad estética, intersubjetividad y potencial gnoseológico del *póiein*.⁸¹

A nuestro parecer, uno de los méritos del artículo está en la consolidación de un filón de estudios que profundizan en la posición heterodoxa de Del Giudice en el contexto cultural italiano, posición que se configura como eminentemente política en los estudios del crítico italiano Pierpaolo Antonello.⁸² Otro mérito destacable es el énfasis en los intereses del escritor dentro de la posmodernidad, según la definición ontológica que ofrece del periodo el profesor americano Brian McHale (1992, 2004, 2015).

Como destaca Antonello (1995, 2005a, 2005b, 2012a), la ciencia no es solo un tema esencial de la prosa de nuestro autor, puesto que — en palabras del mismo Del Giudice citado por Antonello — la ciencia se hace imprescindible para el imaginario contemporáneo cuando puede:

⁸⁰ Nicoletta Pireddu enseña Literatura Italiana en la Universidad de Georgetown en Washington D. C.

⁸¹ Además de su dimensión funcional y racional, el *póiein* comprende el lado imaginativo y creativo de la ciencia, es decir, la revelación poética del arte poiética, y es una forma de conocimiento.

⁸² Nos referimos a los estudios de Pierpaolo Antonello que, más allá de dos artículos dedicados a la narrativa de nuestro escritor (1995, 2005a), ha realizado un brillante trabajo sobre la historia intelectual italiana del siglo XX y su reciente interés en la ciencia y la técnica, desde una aproximación gramsciana a la interacción entre ideología e imaginario artístico y literario (Antonello, 2005b).

produrre o meno un mutamento o un arricchimento nella percezione concreta del mondo e delle cose [...]; il reale influxo che la scienza ha sulla letteratura ha luogo quando una conoscenza scientifica diventa percezione, si trasforma in rappresentazione mitopoietica del mondo. Tante volte invece la letteratura si limita a “usare” una conoscenza scientifica trasferendola pari pari nella propria descrizione, senza trasformarla realmente in un nuovo modo di vedere e quindi di rappresentare le cose. (Antonello, 2012a: 335-336)

En efecto, en *Atlante occidentale*, continúa Antonello, la ciencia es el paradigma de la contemporaneidad, que explica el papel central asumido por objetos tecnológicos concretos — los coches, los aviones y el acelerador del CERN — u objetos desmaterializados como las partículas subatómicas posmodernas. Especialmente en esta obra se tematizan tanto los avances de la física atómica einsteiniana (la relatividad espacio-temporal, la conexión entre energía y materia, la simetría y la desmaterialización de la materia) como los cambios ocurridos en la percepción y descripción del mundo en el espacio-tiempo.

Nos estamos deteniendo en la detallada argumentación de Antonello porque la tematización positiva de la ciencia y la tecnología adquiere un significado antihegemónico en el contexto cultural italiano. En la práctica literaria, a diferencia del legado pasoliniano, la vena racional de escritores como Italo Calvino y Primo Levi no tiene muchos adeptos. Del Giudice es uno de los pocos autores que tematizan la interconexión entre ciencia y otras esferas culturales y materiales de la existencia — sociales, técnicas, económicas, políticas, epistémicas y subjetivas — (Antonello, 2012a: 333-334).⁸³ Recorriendo la historia intelectual italiana del siglo XX en *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Antonello evidencia la posición marginal de la cultura científica y en especial de la técnica, y una considerable “carencia di una cultura della modernità” (Antonello, 2012a: XXII):

Il tratto caratteristico del contesto italiano novecentesco è stato [...] quello di una costruzione culturale che si è basata su forme di forte esclusione teorica, disciplinare e sociologica. Che ci sia stato nel Novecento italiano un deliberato ed esplicito rifiuto della scienza e dei suoi prodotti culturali e materiali è tesi stranota, e le ragioni storiche di questa marginalizzazione sono tutte ampiamente documentate. Certamente non hanno giocato a favore una serie di fattori, quali l'accentuata arretratezza educativa e di sviluppo tecnologico-industriale dell'Italia che non ha mai seriamente posto l'urgenza della necessità strategica della introduzione e diffusione del metodo e della conoscenza scientifici sia all'interno dei curricula scolastici che della cultura nazionale in generale. [...] la nostra scuola rimane ancorata sostanzialmente al profilo pedagogico attualistico-gentiliano che voleva gli studi umanistici e classici in una posizione di indiscusso privilegio gnoseologico. Il dominio politico e culturale delle «due chiese» ha poi ritardato la discussione delle prospettive emancipatorie della società a partire da premesse di ordine tecnologico, preferendo spesso un approccio pregiudizialmente negativo o “apocalittico”. A questo proposito

⁸³ Antonello (2005b: 334) cita las obras con temas científicos publicadas en los años ochenta y noventa por Roberto Vacca y Giuseppe O. Longo.

favorevole anche lo spostamento verso prospettive adorniane di molti intellettuali e critici di sinistra che hanno visto in termini negativi i prodotti della cultura di massa e la loro progressiva «americanizzazione», interpretata come una operazione ideologica conservatrice, in un modo rigidamente «funzionalista», come un'agenzia più o meno diretta della classe dominante presieduta dai democristiani a braccetto con gli americani. Si è spesso confuso scienza e tecnica, come attività conoscitive e pratiche con lo “scientismo” e il “tecnicismo” come forme di assolutismo quasi-religioso. La tecnica è stata spesso usata come cappello definitorio di un più generale processo storico-sociale che coincide con l'avvento della modernità, la rivoluzione industriale, gli eccessi del capitalismo e dell'ideologia liberista e l'espansione globale dei mass-media, senza una riflessione più cogente sulla tecnologia come attività pratica che produce sia conoscenza [...] che “normatività” etica. C'è stato inoltre [...] un costante rifiuto di prospettive filosofiche ed estetiche che sposassero un materialismo radicale (o “volgare”) e che non si consegnassero alle derive idealistiche che hanno caratterizzato molto del materialismo dialettico o storico in Italia. A questo si aggiunga la formazione «autoctona» e il sostanziale provincialismo della nostra cultura e delle nostre élite che poco si sono internazionalizzate e poco si sono aperte alle correnti speculative straniere, non solo in ambito umanistico ma anche in ambito scientifico. (Antonello, 2012a: XVI-XVII)

En la reconstrucción del contexto cultural italiano de Antonello, la producción literaria de Del Giudice desempeña por tanto un papel importante en contra de los paradigmas culturales hegemónicos nacionales, pues el crítico italiano subraya el rescate de los objetos de su posición marginal en la representación literaria (Antonello, 2005a, 2012a).

Del Giudice, junto con Italo Calvino y Primo Levi, forma una línea no muy extendida y bastante apartada, pero no menor por su importancia, de autores para los que el imaginario técnico y científico juega un papel importante o central.

Con respecto a Calvino, cabe destacar una diferencia relevante sobre la que tendremos la ocasión de hablar de manera más pormenorizada. Mientras que el autor de las *Cosmicomiche* privilegia la vertiente teórica de la ciencia, delatando un interés por las teorías científicas y sus consecuencias en el pensamiento y en el imaginario literario, Del Giudice está más interesado en la vertiente tecnológica, es decir, en la manera en la que la ciencia aplicada puede cambiar nuestras condiciones existenciales.

En este sentido, podemos proponer una cercanía entre Del Giudice y obras como *Vizio di forma* (1971) e *Il sistema periodico* (1975) de Primo Levi, que consideran sobre todo las consecuencias de la ciencia en la vida real, aunque haya una diferencia entre los dos autores: mientras que el imaginario tecnológico en Levi se mueve hacia lo fantástico y la ciencia ficción, en el caso de Del Giudice la reflexión sobre la tecnología permanece siempre en la dimensión del compromiso con la realidad de una manera crítica.

3.2.3 Cornelia Klettke: “tracce di una letteratura impegnata” en el mundo metafórico de Daniele Del Giudice

La primera monografía publicada sobre Del Giudice, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice* de Cornelia Klettke (2008), analiza el estilo indirecto y alusivo de la narrativa desde una perspectiva histórico-cultural. La tesis central de la crítica alemana es que para superar la crisis lingüística, cultural y narrativa de la modernidad, simbolizada por el silencio de Bobi Bazlen y el síndrome de Auschwitz, Del Giudice desarrolla una escritura metafórica y alusiva: la escritura autorreflexiva de la probabilidad y de los simulacros ficcionales, que intenta representar la incertidumbre de la postmodernidad inmaterial, la percepción ampliada de la realidad y el carácter ilusorio del texto como aproximación a lo indescriptible. Para Del Giudice la escritura es un acto precario que puede fracasar.

A fin de entender el sentido de estos cambios de época, la estudiosa alemana coloca la obra de Del Giudice en el centro de un recorrido intelectual, que va de las concepciones filosóficas y literarias a los avances científicos del siglo XX: la idea del tiempo no cronológico del filósofo italiano Massimo Cacciari, la *écriture potentielle* del grupo OuLiPo y la escritura de la memoria de George Perec a través de Calvino, el postestructuralismo de Foucault y el psicoanálisis freudiano en *Mania*.

En cada texto de nuestro escritor, Klettke identifica las metáforas principales, los nudos conceptuales metaliterarios o culturales correspondientes y se detiene en la estructura textual. En *Lo stadio di Wimbledon*, la forma geométrica del infinito, por ejemplo, representa el tema bazleniano de la intersección entre vida y literatura, que se resuelve para el protagonista con la imposibilidad de representar a través de una historia mimética. En *Atlante occidentale*, la metáfora cartográfica remite al cambio antropológico en la época de la inmaterialidad, donde la percepción se amplía y tanto el escritor Epstein como el físico Brahe recurren a la visión imaginaria para representar la materia invisible del mundo contemporáneo. En *Staccando l'ombra dal suolo*, el vuelo se convierte en metáfora de la escritura enigmática de Del Giudice, que crea un cono de sombra al mismo tiempo que revela lo invisible. *Mania* ahonda en el inconsciente como percepción ampliada de lo real contemporáneo. En la mayoría de las obras las metáforas ópticas —lentes, cámara, cartografía, miradas, atlas, la sombra, el vuelo y los ojos— aluden a los temas de los cambios cognitivos, perceptivos y de la representación en la postmodernidad, que se conciben como multiplicidad de lo posible y complejidad.

Además de ser un estudio textual riguroso en referencias teóricas, biográficas y con un rico aparato bibliográfico,⁸⁴ el análisis de Klettke es importante para nuestro enfoque, pues nos alerta de la dimensión intertextual en la narrativa de Del Giudice y sus procesos de “enigmatizzazione”, dos datos útiles a la hora de abordar la manera indirecta de tratar asuntos políticos. Asimismo, los conceptos más directamente relacionados con la noción de *impegno* son la inclusividad de la visión no antropocéntrica —que considera los objetos y se opone al pensamiento dicotómico del yo cartesiano—, la multiplicidad, la experiencia de simultaneidad o el tiempo espacializado. Son sin embargo sugerencias desarrolladas brevemente desde la categoría interpretativa del análisis metafórico, que constituye el verdadero foco de atención del estudio. Asimismo el tema de la ciencia da origen a reflexiones metaliterarias o epistémicas generales sobre la dificultad de describir lo real y el cambio de percepción.

La hermenéutica que Klettke nos propone tiene dos aspectos relevantes de la obra de Del Giudice: el primero, perteneciente especialmente a las primeras obras de nuestro autor —en particular *Lo stadio di Wimbledon* y *Atlante occidentale*—, se refiere a la escritura como ausencia y el segundo a la escritura como compromiso.

Aunque ausencia y compromiso parezcan términos opuestos, Klettke demuestra la fuerte relación que tienen entre sí. La escritura de la ausencia es en sí misma una forma de compromiso; se trata de un compromiso que obliga a seguir escribiendo y expresándose justamente para investigar los motivos y las razones de la barbarie que desembocó en el nazismo y sus exterminios. Del Giudice interpreta el famoso lema de Adorno no como una interdicción que impide escribir después de Auschwitz, sino como una invitación a escribir, teniendo en cuenta que Auschwitz conlleva un cambio radical de la función y consecuentemente de la manera de escribir.

La ausencia que define el desarrollo estilístico en toda la obra de Del Giudice y que se encuentra también en el centro temático de las primeras dos novelas, se transforma así en un medio que permite al autor no solo ver las cosas en todas su complejidad, sino también modificarlas por medio de un renovado concepto de historia.

Es en la lejanía de la ausencia donde los mitos de la identidad encuentran su disolución, permitiéndonos retomar una libertad de autodefinición que siempre coincide con la apertura hacia el otro. El compromiso es entonces la consecuencia de las premisas intelectuales y morales enmarcadas por la lejanía.

⁸⁴ El texto de Klettke contiene reproducciones de las pinturas de *Nel museo di Reims* y fotos de Saint-Exupéry.

Esta relación entre lejanía y compromiso que ve en la primera la premisa lógica necesaria para el segundo explica el aparente oxímoron del compromiso postmoderno. El compromiso, dentro del marco postmoderno, puede ejercerse solo como forma de lejanía que no representa una indiferencia hacia la estructura del mundo y lo real, sino una salvaguardia frente al intento de invasión de la intimidad, que la estructura de poder a la que estamos sometidos nos expone continuamente. Lejanía quiere decir en primer lugar retomar y reivindicar la distancia crítica y, por lo tanto, retomar el sentido de una complejidad que lleva consigo múltiples posibilidades de elección. Y justo por esto el compromiso es posible solo a partir de la lejanía.

Esto explica por qué Klettke, de manera correcta en nuestra opinión, ve en toda la obra de Del Giudice una forma de compromiso, que afecta también a *Orizzonte mobile*, a pesar de que esta obra no haya sido tomada en consideración por la crítica alemana, considerando que apareció en 2009, es decir, un año después del libro de Klettke.

Las formas de compromiso en las demás obras de Del Giudice son indirectas, mientras que solo en los textos referidos a los hechos de Ústica notamos un compromiso inmediato con la actualidad política y social, por lo que Klettke se detiene un poco más en estos textos.

A propósito del cuento sobre la tragedia de Ústica de 1980, *Unreported inbound Palermo*, Klettke destaca la dimensión política de la escritura de Del Giudice, tanto que nuestra perspectiva de análisis recoge la sugerencia de la crítica alemana cuando afirma que: “Questo racconto – così come il suo successivo adattamento ad opera lirica e pezzo teatrale – rivela tracce di una letteratura impegnata, del resto osservabile latentemente in tutta l’opera di Del Giudice.” (Klettke: 2008: 75)

3.2.4 Philippe Daros

A día de hoy el estudio más reciente dedicado a Del Giudice es *Fictions de reconnaissance. L’art de raconter après la fin des «mythologies de l’écriture» - Essai sur l’oeuvre de Daniele Del Giudice* (2016), escrito por Philippe Daros.

El académico francés ve en la producción narrativa de Del Giudice una reflexión de los cambios del mundo contemporáneo. Después de introducir su hipótesis de trabajo, en diálogo con los textos ensayísticos del escritor y las cuestiones literarias, filosóficas y antropológicas de las últimas décadas, Daros se detiene en el análisis de las obras hasta

el 2001. Sin embargo, del corpus examinado Daros excluye *Orizzonte mobile*, poniendo en entredicho la participación completa del escritor en la decisión de publicar el libro, posición que rechazaremos en el quinto capítulo, pues la obra tematiza cuestiones y utiliza técnicas narrativas perfectamente en línea con la producción literaria de nuestro escritor, como se deduce también en el análisis pormenorizado de *Nel museo di Reims* en el sexto capítulo.⁸⁵

En *Lo stadio di Wimbledon* (1983), Daros se centra en la aproximación a la alteridad: el apego del protagonista a la figura del intelectual triestino Roberto Bazlen, escritor de la escritura como naufragio, pasa por la resistencia inconsciente a aclarar el misterio de la vida de Bazlen hasta llegar a la consciencia final y la escritura. *Atlante Occidentale* (1985) introduce la cuestión de la representación, que involucra la precisión lingüística y la invisibilidad proyectadas por las palabras, tema que se encuentra también en *Staccando l'ombra da terra* (1994) con los dos universos opuestos: el vuelo controlado y la realidad imprevisible. Asimismo, los cuentos *L'orecchio assoluto* y *I mercanti del tempo* (1997) confirman la importancia de la opacidad, de la sombra en la narración literaria que encontramos también en *Nel museo di Reims* (1988), personificada por Barnaba y por Anne, la desconocida que representa la alteridad necesaria para entender la importancia de la “Lumière-Noir” propuesta por el crítico francés (Daros, 2016: 89).

Daros parte de la notoria tradición intelectual de pensadores como Adorno, Horkheimer, Barthes, Levinas y Lyotard, que describen el periodo de posguerra del siglo pasado como la época de la crisis de las certezas, de los grandes relatos, de la historia como teleología, del sujeto racional con su visión antropocéntrica y del arte como representación que refleja la unidad del mundo (Daros, 2016: 7-8).⁸⁶ Estrechamente relacionada con los acontecimientos históricos del siglo XX, según Daros, la producción literaria de Del Giudice evidenciaría aquel conjunto de cambios culturales sintetizables

⁸⁵ No discutimos en este lugar la exclusión de *Orizzonte mobile* del número de las obras de autoría cierta por parte del crítico francés Daros (2016), pues retomaremos este argumento en el apartado 5.5 donde explicaremos porque consideramos dicha exclusión absolutamente arbitraria.

⁸⁶ Como Meretoja resume muy eficazmente: “Like postwar thinkers ranging from Adorno and Horkheimer to Levinas and Barthes, the nouveaux romanciers respond to the crisis of humanism after the Holocaust, which radically called into question not only our capacity to control, through reason, reality and our ‘privileged place in the cosmos’ (Levinas 1972: 73–4), but also the ideal of such rational control. They stand in the intellectual tradition that believes that the privilege accorded in modern Western thinking to the subject, to whom everything exterior to himself is given as objects standing over against him, amenable to appropriation and manipulation, played a pivotal role in the development that found its culmination in the Holocaust (see V: 570). This tradition of postwar thought rejects the modern subject as someone who takes possession of the world by imposing a meaningful order on it and narrative as a central form whereby the autonomous subject of European humanism has endeavoured to appropriate the world and to construct a totalizing representation of it.” (Meretoja, 2014: 88)

como las llamadas escatologías del fin: fin de cierta concepción del hombre, de la historia, de las afirmaciones universales o, dicho de otra manera, fin de todo lo que es cierto (Daros, 2016: 7-8). Su hipótesis de trabajo considera que para Del Giudice, narrar el presente involucra necesariamente adoptar una estética antirrepresentativa marcada por la incertidumbre:

L'hypothèse, ici, une «certaine» hypothèse consistera à dire que la question de la «responsabilité», de l'engagement de la littérature, sa volonté de «raconter son propre temps», implique la conscience de la nécessaire déconstruction d'une *certaine* idée de la littérature: *celle d'une littérature du certain*; dit autrement, celle d'une littérature appartenant au régime représentatif de l'art. (Daros, 2016: 10)

De forma más precisa, continúa Daros,⁸⁷ Del Giudice⁸⁸ se aleja tanto de la estética realista que pretende reflejar lo vivido como de la estética autorreferencial, que crea significados tomándolos del repertorio intertextual del lenguaje (Barthes, 1989).⁸⁹ El crítico francés cita las palabras del escritor para subrayar que, en la época de la visibilidad, de la técnica y de la ciencia que supone un cambio de la realidad, de la manera de percibirla, de imaginarla y de representarla, la literatura se abre a la realidad a través de una nueva koiné lingüística que lleva las huellas de la crisis de las certezas, de lo que Del Giudice define como la probabilidad:⁹⁰

⁸⁷ A tal propósito, Daros hace referencia a la entrevista *Una narrazione probabile* (Del Giudice, 1998: 70-71), donde Del Giudice reflexiona sobre lo que significa hacer literatura en los años ochenta.

⁸⁸ Con el objetivo de analizar la función de la literatura y su presencia en el curso de la historia, Daros relaciona la palabra “probable” con el concepto de probabilidad de Hölderlin sobre la tragedia griega, y más adelante de Benjamin, Lyotard, Adorno y Deleuze.

⁸⁹ Daros (2016: 12) considera la obra de Del Giudice paradigmática respecto a muchas prácticas literarias europeas de la posguerra de los últimos cuarenta años, porque se plantea la cuestión de la relación entre literatura e historia, como oposición entre la *écriture* o estética antinarrativa y la *fiction* o estética mimética tradicional. Según el crítico francés, Del Giudice soluciona el problema haciendo de la literatura la narración de un presente con cesuras. Además, citando un análisis retrospectivo de Claude Ollier, Daros (2016: 11) destaca que ya en los años cincuenta y sesenta Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet y Claude Simon, los autores del *Nouveau Roman* francés, habían cuestionado la novela realista decimonónica a lo Balzac, y el motivo de su innovación formal se hallaba en los acontecimientos histórico-políticos de las guerras mundiales.

⁹⁰ Según Daros (2016: 10), la obra de Del Giudice es una versión más de la estética de la probabilidad compartida con una larga tradición intelectual que se remonta al Romanticismo alemán —la de las teorías de la obra como fragmento, devenir, reflexividad, como lo inconceptualizable, lo impresentable, el sinsentido, la obra-desastre de Blanchot (paradigma de la literatura de lo negativo y de los supervivientes del presente, hecha de textos fragmentados) o de la crítica concebida como estudio solo formal—, que sirve para arrojar luz sobre la relación actual entre incertidumbre y la función de la literatura de narrar el presente: “c’est sur l’une de ces variations [las identificaciones del arte con lo no conceptualizable, lo impresentable, la falta de significado, la obra-desastre de Blanchot], selon moi essentielle, telle qu’elle est proposée par Daniele Del Giudice, depuis son premier roman, en 1983, que nous voudrions insister, parce que cette variation fait modèle pour penser aujourd’hui, autrement, la question du lien entre incertitude et fonction de la littérature.” (Daros, 2016: 10-11)

La sperimentazione per me cominciava appunto con l'uscita dall'opposizione fondato-infondato (ormai già tutta letterariamente percorsa), verso una dimensione diversa, che ho cercato di indicare come quella del *probabile*, una narrazione della *probabilità*: cioè che non fingesse alcuna pienezza delle forme, come se niente fosse accaduto in questo secolo, ma nemmeno continuasse a macinare la loro impossibilità. Ho sperimentato il crinale della *probabilità*, dove ogni frase fa sentire il baratro che c'è sotto e la propria precarietà, che ogni frase racchiude in sé la propria negazione e il proprio fallimento, e tenta da qui di narrare il proprio tempo. (Del Giudice, 1998: 70-71)⁹¹

En efecto, contrariamente al fracaso y al sentimiento de *impasse* expresado por una generación de escritores que se alejan de la ilegibilidad del mundo, encerrándose en su escritura —Félix Guattari, Michel Serres y, en Italia, Pasolini, Sciascia, Parise y el último Calvino de *Palomar*—,⁹² Daros ve en la obra de Del Giudice la urgencia de reestablecer una relación con la realidad.⁹³

⁹¹ L'innovazione non poteva più essere nel confronto con la letteratura precedente; per me era nel confronto con gli altri linguaggi. Le altre molteplici forme di descrizione del presente andavano in qualche modo al cuore del nostro tempo. Non avevano affatto rinunciato a dire, a mostrare, a descrivere il presente. La narrazione, che è per me una forma del conoscere, doveva guadagnarsi sul campo la possibilità di *rappresentazione* cui ho accennato, e doveva farlo in competizione con le altre forme di rappresentazione del presente. Io cercavo fuori dalla letteratura, non al suo interno. Era con il misurarsi con il non-letterario che la narrazione poteva tentare una sua probabilità, una sua plausibilità. Tutto era cambiato: non solo la realtà, ma anche la sua percezione. Occorreva costringere la lingua a parlare. Bisognava tirarla, prenderla a calci, affinché dicesse il proprio tempo, e sperimentare fuori dalla opposizione celebrazione/profanazione, che sono i due atteggiamenti prevalenti dello scrittore italiano nei confronti della lingua. Chi sente il bisogno di profanare la letteratura vuol dire che ha una grande religione della letteratura. Io non ho affatto una religione della letteratura, ho piuttosto altri interessi. E le innovazioni che mi sono state attribuite non provengono da una volontà progettuale e formale di innovare; cerco di tirare lo strumento che ho a disposizione fino a che dica quello che mi pare possa dire. (Del Giudice, 1998: 70-71)

⁹² Daros (2016: 14) identifica el sentimiento de alejamiento del mundo e *impasse* en *Les années d'hiver 1980-1985* de Guattari de 1986, *Détachements* (1983) de Michel Serres y *Palomar* (1983) de Italo Calvino. En esta última obra la descripción como forma de conectar con el mundo al final fracasa: el protagonista muere en cuanto se pone a describir el mundo.

⁹³ Se puede aplicar a la posición de Del Giudice lo que Meretoja (2014: 2-3) dice del giro narrativo de la literatura francesa en los años ochenta: “As I propose an interpretation of what is commonly characterized as a (re)turn, I use, with a certain uneasiness, the notion of the ‘narrative turn’ as a shorthand for the emergence of a sensibility characterized by a new kind of awareness of the ways in which human existence is saturated with cultural narratives, and by an acknowledgement of both the need for narratives and their ultimate lack of foundation. Rather than as a sudden ‘turn’, I see this phenomenon, or complex constellation of phenomena, as a gradual movement – overlapping with many other important developments – from emphasizing the profoundly problematic nature of narratives (taken to impose order violently on the chaos of reality) to a sensibility characterized by accepting storytelling as an irreducible aspect of human existence – an acceptance coupled with an awareness of the need to engage in critical reflection and reinterpretation of the cultural narratives in which we are entangled. Rather than as periods, however, I see the crisis and return of storytelling as different ways of responding to the postwar cultural situation. Moreover, I suggest that the two involve, though in very different ways, both metanarrative reflection on the constructed nature of literary narratives as well as on the process and significance of storytelling and giving expression to a certain experience of being in the world. ‘Metanarrativity’ is usually taken to refer to narration in which the narrator reflects on the process of narration, but what I would like to suggest here is that it can be understood in a wider sense to characterize narratives that make narrative their theme and deal with the significance of narratives for human existence in general (for how we understand ourselves, others, the world, history) and that such metanarrativity is an important aspect of fiction that can be associated with the narrative turn. I am also interested in how the narrative turn (and the metanarrativity linked to it) has contributed to the development of contemporary narrative fiction beyond postmodernism, towards what has been recently characterized as ‘metamodernism’.”

Depuis les années 1980, la littérature, en Europe, atteste, dans nombre d'oeuvres, d'un déplacement de l'ontologie romantique de l'art au profit de l'expression d'une tension entre sa revendication d'une liberté expressive sans contraintes, héritée donc de ce Romantisme et, dans le même temps, d'une volonté de reprise en compte de la question du «dehors», de son rapport au «monde non écrit» pour rappeler une expression d'Italo Calvino, datant elle-même de ces années. «Monde écrit et monde non écrit», c'est là le titre d'une conférence, prononcée par Calvino, à New York, en 1979, et c'est encore un constat d'échec: celui d'un renoncement en l'espoir de parvenir à mettre en relation ces deux mondes, celui de la littérature, celui de la réalité. (Daros, 2016: 13)

De hecho, en la entrevista *Una narrazione probabile* citada por Daros, el mismo Del Giudice apuesta claramente por la capacidad de la literatura de sondear la condición humana en el mundo, desvinculándola del *impasse* evidenciado por otros escritores italianos que, en cierto sentido, descalifica como retórico:

Negli anni '70 va anche in crisi il «progetto antropologico» sotteso alla scrittura dell'ultima stagione della letteratura italiana, quella di Pasolini, Sciascia, Parise, Calvino. Il loro, infatti, era un progetto antropologico oltre che letterario. Per Pasolini il punto di rottura è il Sessantotto, quando fa la sua apparizione un soggetto nuovo, che propone se stesso come «rivoluzionario, e che tuttavia non è la creatura «aurorale» che egli attendeva e inseguiva dagli anni di Casarsa; non sono i «ragazzi di vita», è la piccola borghesia, che tenta un'alleanza con la classe operaia, in una sovversione che chiede tutto, che «vuole tutto». Parise ricomincerà più tardi quasi da zero, da una «sillabazione» dei sentimenti (così come Celati, con *Narratori delle pianure*, ricomincerà da una sillabazione della narrazione). Anche Calvino alla fine degli anni Settanta opera tutta una serie di chiusure (vedi la scelta di raccogliere trent'anni di saggi e discorsi di letteratura col titolo *Una pietra sopra*), per arrivare poi con *Palomar* al tentativo di rimuovere ogni modello e recuperare un rapporto immediato, nuovo, con la realtà. E ancora: le «centurie» di Manganelli erano uno straordinario abecedario di storie, trattenute allo stato di «trama», così come, alla fine degli anni Sessanta, Sanguineti aveva sapientemente scomposto l'impianto romanzesco nel *Gioco dell'oca*, dove ad ogni casella corrispondeva una microunità narrativa, e stava al lettore, tirando i dadi, muoversi da una casella all'altra, costituendo così una trama (forse a lei sembrerà strano che io citi Manganelli e Sanguineti vicino a Pasolini, eppure per me erano assolutamente compresenti; del resto Manganelli era più vecchio di Pasolini di soli tre anni, e Sanguineti era più giovane di soli cinque). Alla sfiducia che la narrazione potesse fare *rappresentazione* del tempo, cui accennavo prima, si accompagnava una certa mitologia, francamente un po' retorica del frammento, dell'aforisma, del silenzio. Come se il miglior scrittore fosse quello che non scriveva. (Del Giudice, 1998: 70)

El paso de Del Giudice desde el silencio hacia la escritura se caracteriza por la vuelta a la transitividad barthesiana y a la representación mimética de un presente post-

armonía caracterizado por la conciencia de una cesura,⁹⁴ esto es, por una idea de tiempo cortado en dos por el acontecimiento decisivo de los campos de concentración:⁹⁵

Et, de fait, ce champ de tension entre une littérature «fondée» (de la «présence au monde») et une littérature «dé-fondée» (de «l'absentification» à tout monde), dans les termes où Daniele Del Giudice formule cette opposition, largement historique, au demeurant, ouvre à la question du retour à une certaine transivité, donc enfin à un *certaine* mimésis (à cette «mimésis sans modèle», peut-être, dont parle Jean-Luc Nancy à propos des récits de son ami Philippe Lacoue-Labarthe). Une telle pratique de la littérature, ajoutait Del Giudice, ne cherche en aucun façon à faire «comme si rien ne s'était passé au XXe siècle», ne retrouve aucune «plénitude» formelle (le terme de plénitude possède d'évidents échos benjaminis: elle tente, dans sa conscience d'appartenir à un monde «d'après l'harmonie», de «parler de son temps», de raconter son propre temps: une formulation extrêmement proche, le fait est à noter, des propos de Claude Ollier. (Daros, 2016: 15-16)

Daros utiliza las reflexiones de Deleuze sobre el tiempo y la memoria para explicar la cesura como 'tiempo fuera de sus goznes',⁹⁶ un acontecimiento o tiempo en sí mismo, puro, vacío, que ha dejado de ser cardinal, es decir, un eje de orientación, y es

⁹⁴ En concreto Daros retoma los tipos de cesuras — predictivas y retrospectivas —, que Rancière (2011) encuentra en el periodo o régimen estético típico de las vanguardias modernistas y de la actualidad. En este régimen estético el arte no se identifica con un lugar específico o una habilidad especial porque, aunque sea percibido como una manera de ser artística, se mezcla con las prácticas cotidianas de la realidad, eliminando no solamente las pasadas jerarquías estéticas, sino también todos los criterios que permiten diferenciarlo de las formas de vida. Como es sabido, a partir de las vanguardias de principios del siglo XX los artistas no se han puesto el objetivo de representar la realidad, sino de participar en ella y transformarla, intentando escapar tanto de la cosificación como de la museificación, lógicas que petrifican los sentidos históricos y culturales de sus prácticas, porque se centran en la materialidad del producto y en la individualidad del autor en detrimento del proceso. Según Rancière, el régimen estético deja de oponer la tendencia vanguardista a integrar el arte en la vida — la heteronomía o arte *engagé* — y la tendencia modernista a la autonomía formal del *art pour l'art*, y no las considera tampoco como momentos históricos sucesivos. Más bien propone negociar entre estas dos polaridades de una manera paradójica. Las vanguardias modernistas, continúa Rancière, hablaban de una cesura por venir, es decir, de una emancipación política y estética futura — la integración del arte en la vida y la reivindicación de una independencia del arte como manera de resistir al mundo y no dejarse asimilar por el poder y el capitalismo — que era contradictoria, porque la utopía social revolucionaria involucra por definición sumergirse en la realidad y, por tanto, anular la autonomía del arte. En la contemporaneidad, al contrario, el acontecimiento decisivo es el genocidio nazi, una cesura pasada y catastrófica que ha ocupado el centro del pensamiento filosófico, estético y político, y cuya actualización por Lyotard y Agamben, en ocasión de la caída de las últimas ideas de la revolución política y estética de 1989, había sido anticipada por Deleuze durante las protestas estudiantiles de 1968.

Como explica Meretoja, esta postura tuvo consecuencias también a nivel narrativo: "In the wake of Adorno and Horkheimer's *Dialektik der Aufklärung* (1944, *Dialectic of Enlightenment*), many postwar intellectuals saw the concentration camps as a logical culmination of the process in which 'world domination over nature [turns] against the thinking subject itself' (Adorno & Horkheimer 1979: 26). In connection with a general critique of Enlightenment reason, thinkers such as Levinas, Sartre, Barthes and Irigaray brought forward the ethically problematic nature of narrative representation of the world, seeing it as a violent imposition of coherent order onto the world, which in itself lacks rationality, order and meaning." (Meretoja, 2014: 16)

⁹⁵ A propósito de este presente, Daros cita a varios filósofos que intentaron comprender por qué el asesinato masivo de millones de personas no fue evitado por el proyecto de la modernidad basado en la autonomía y emancipación del sujeto, y su progreso y dominio sobre la naturaleza: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Francois Lyotard y Jacques Rancière.

⁹⁶ Daros (2016) recuerda la metáfora, que es un pasaje de Hamlet, utilizada por Deleuze en el curso de Vincennes sobre Kant, para expresar que antes de Kant el tiempo estaba subordinado a algo distinto de él como la órbita solar.

percibido como algo desmesurado que no cumple las reglas de Cronos: el tiempo como secuencia ordenada de intervalos presentes diferentes y coherentes que se suceden regularmente, donde todo está decidido desde el principio y donde existen identidad, estabilidad y permanencia.⁹⁷ Esta idea del tiempo, la tercera síntesis del tiempo que Deleuze llama *Aión*, regida por Tánatos, se constituye en el no lugar del futuro, de la muerte:

Cette typologie, prospective, retrospective de la césure semblerait oublier que, dès 1968, en pleine phase d'expansion de la radicalité de la contestation «moderniste» et, donc, de la césure à venir, Gilles Deleuze formulait d'jà comme «troisième synthèse du temps», précisément l'existence d'une césure: celle dont témoigne la forme prise par un «temps affolé, sorti de la courbure que lui donnant un dieu...». C'est là, selon Deleuze encore, le temps que propose une littérature où le personnage se trouve soumis à des «Événements trop grands pour lui» et face auxquels, la continuité de ce temps se disloque entre un «avant» et un «après» impossibles à rabouter, à faire coïncider. Ce temps devient alors «un *pur* ordre». (Daros, 2016: 18)⁹⁸

Esta cesura es el presente puro, el instante que introduce la alteridad en el supuesto flujo de los acontecimientos determinando un antes, el pasado, y un después, el futuro, que, sin embargo, no se estructuran en una perspectiva unitaria y coherente, y que no coinciden. Lo mismo ocurre con el sujeto, puesto que es la cesura, dice Deleuze en la cita, la que constituye la fisura del yo, de la individualidad. El individuo ya no es sí mismo y descubre ser otro. El tiempo devuelve al sujeto su condición de indeterminación. El tiempo del acontecimiento, *Aión*, del devenir, es donde los fenómenos aparecen como diferenciaciones imprevisibles únicas y contingentes:

La césure, pour Benjamin, était la condition même d'un héritage du passé qui confère à ce dernier une véritable fonction heuristique pour penser notre présent. Elle fut chez Deleuze, la dislocation d'une conscience jadis unifiée par la déesse Mnémosyne, et la représentation qu'elle organisait, un constat de dislocation repris par d'autres, avec des variantes messianiques ou apocalyptiques comme le rappelle Rancière. (Daros, 2016: 18-19)

⁹⁷ Cronos es la noción de tiempo más frecuentemente presupuesta por la filosofía occidental moderna y por la ciencia. Cronos es el tiempo de la presencia, del intervalo determinable que sigue y precede a otro intervalo semejante. Es una temporalidad que se basa en los principios platónicos de identidad y permanencia e implica una serie ordenada, donde pasado y futuro pueden ser conocidos de manera objetiva. Sus ejemplificaciones son la vida cotidiana, las estaciones, el ciclo astral, el tiempo organizado según los movimientos de los relojes, los horarios, la división del día y del calendario.

⁹⁸ Daros cita el pasaje de *Diferencia y repetición* (1968), donde Deleuze explica el puro orden formal asimétrico de lo desigual, que se crea en torno a un acontecimiento desmedido que reparte de manera desigual el pasado y el futuro, un futuro que es irredimible, sin vuelta atrás, como el del Edipo sofocleo cuya única salida es la muerte: “Nous pouvons définir l'ordre du temps comme cette distribution purement formelle de l'inégal en fonction d'une césure. [...] C'est la césure, et l'avant et l'après qu'elle ordonne une fois pour toutes, qui constitue la fêlure du Je (la césure est exactement le point de naissance de la fêlure).” (Daros, 2016: 18)

La propuesta de investigación de Daros es comprobar que la mayor parte de las obras de Del Giudice — *Lo stadio di Wimbledon*, *Atlante occidentale*, *Staccando l'ombra da terra*, *Nel museo di Reims* y cuentos como *L'orecchio assoluto* e *I mercanti del tempo* — narran la probabilidad e incerteza que caracterizan tanto la relación entre el sujeto y el mundo contemporáneo como la forma de representarla, debido a la ruptura de continuidad temporal del presente. La obra narrativa de Del Giudice es la ficcionalización de la cesura con el mundo:⁹⁹

L'originalité la plus pressante de l'oeuvre de Del Giudice, reside, selon nous, dans l'intériorisation de cette césure comme la modalité même d'établissement *du présent de la relation*, entre le sujet et le monde – par personnage fictionnel interposé; [...] Mais cet instant, quelle qu'en soit sa «teneur», pose continûment la question du pouvoir de déflagration du *maintenant*, et de son expression dans une narration qui, par principe, ne peut pourtant pas en rendre compte. C'est là l'enjeu, peut-être premier, de cette oeuvre que de tenter de problématiser le bouleversement dans le comportement, dans la «conscience» d'un personnage qu'implique l'apparition d'un instant, d'un instant comme commencement, d'un instant comme dé-rivation (ou dé-rivetage pour le dire selon une terminologie qui rapproche des réflexions à ce sujet, d'Emmanuel Levinas), d'un instant qui ouvre, en césurant la continuité du temps.

En définitive, l'hypothèse sera la suivante: la singularité et, dans une certaine mesure, l'exemplarité des romans de Del Giudice (dans leur volonté de «raconter notre temps», un temps «d'après l'harmonie»), reside dans la mise en oeuvre fictionnelle, littéralement et dans tous les sens, de cet constat d'intériorisation synchronique de dés-ajointement, de «césure» comme la condition d'établissement d'une relation, qui n'est donc plus certaine mais «probable», avec le monde. (Daros, 2016: 19-20)

Daros precisa que este instante-cesura, que pone en escena la colisión entre pasado y presente, coincide con una epifanía: el sujeto percibe el vínculo con el presente como algo lleno de sentido y consigue romper la continuidad temporal con el pasado. En última instancia, según el crítico francés, enmarcada dentro de la temporalidad del

⁹⁹ Como ejemplo de dicha hipótesis de trabajo, Daros propone el pasaje de *Lo stadio di Wimbledon* cuando el narrador intradiegetico deja finalmente de perseguir el pasado — el motivo del 'silencio' de Bobi Bazlen, el escritor que no había publicado — y se abre al presente de la escritura. Es el momento en el que Ljuba Blumenthal le cuenta su versión catastrófica de la biografía de Bobi. La reconstrucción de Ljuba es una sucesión cronológica, que actualiza los recuerdos del pasado en un orden causal y necesario — desde el derroche de su herencia hasta su muerte solo y desorientado —, y frente a la cual el narrador reacciona rechazando la representación teleológica que narra el presente como una continuación del pasado: “De tels propos témoignent d'une rétrospection générale de la vie de Bazlen et se structurent en une «configuration narrative» progressant vers une conclusion sans équivoques, affirmant «l'échec» d'une telle existence. [...] Rien de plus symptomatique que le pouvoir de déflagration sur le narrateur de cette présentification sans restes du passé puisqu'elle déterminera l'ouverture d'un présent, ouverture consécutive, précisément, à la décision soudaine de marcher dans d'autres traces, désormais, que dans celles de cette figure disparue. Se détourner du passé pour pouvoir écrire: moment inaugural qui ne signifie pourtant pas l'oubli de ce passé mais qui va problématiser durablement dans l'oeuvre les modalités complexes et différenciées de sa *revenge* dans la mémoire!” (Daros, 2016: 20-21)

acontecimiento y del devenir del *Aiôn* deleuziano, la narración de la probabilidad de Del Giudice equivale a un análisis antropológico del mundo contemporáneo, e involucra el replanteamiento y la renovación de la narración, que por definición equivale a la temporalidad pasada. Este instante de cesura se repite en cada obra analizada y es un momento iniciático que da un sentido, aunque inestable: ¹⁰⁰

Et, cet instant apparaît alors comme passage, passage initiatique en quelque manière mais initiation sans acquis définitif, initiation comme perception d'un maintenant conférant un sens, une direction aux «coordonnées» instables, frêles et réversibles à celui qui en éprouve l'impérieuse urgence. Cet instant-césure est celui d'un *faire face à...* qui doit, en dernière analyse, être lu comme l'instant même où se perçoit le lien intime entre temps, relation et interruption de celle-ci. La probabilité de la narration, chez Del Giudice, peut être finalement commentée comme la fictionalisation à la fois impossible (dans l'ordre de la narration puisque celle-ci ne peut dire le présent), et nécessaire d'un point de vue éthique, anthropologique d'un *maintenant* comme instant de *césure*. (Daros, 2016: 21)

La propuesta de Daros, en último análisis, es que el tema central y la forma de la obra de Del Giudice es la relación entre sujeto y alteridad, lo que equivale a la cuestión del tiempo como diferencia y como ruptura con la memoria. Esta concepción de la literatura como relación y del tiempo como deformalización — es decir, tiempo vivenciado y temporalizado por los existentes concretos y de las relaciones —, dice Daros, recuerda a las reflexiones del filósofo judío-lituano Emmanuel Levinas en *El tiempo y el otro* (1948): solo el individuo que se abre al otro es capaz de experimentar el tiempo, pues el otro hace posible la novedad con acontecimientos tales como el nacimiento, el amor, el sufrimiento

¹⁰⁰ Este instante es una pura manifestación de exterioridad y puede coincidir con la alteridad, como en el caso de *Nel museo di Reims*, donde el instante se vuelve presente solo a condición de su ruptura con el pasado; ruptura que no ocurre en el cuento *L'orecchio assoluto*, donde la manía del protagonista, que da título al libro, es una repetición de una alteridad pasada obsesionante: "Cet instant advient toujours comme pure manifestation d'une extériorité, et c'est d'ailleurs en cela qu'il fait événement. Cette extériorité qui est condition même de «pureté» de l'événement en tant que tel, peut être le fait de l'autre comme *Dans le musée de Reims* où l'advenue de cet autre conduit Barnaba à prendre conscience de la nécessité d'entrer en conflit avec son passé, avec sa mémoire, avec la notion même de superposition – de «fausse reconnaissance» – entre un passé qui, pour lui, jamais ne fut et dont il «recouvre» pourtant un présent vide de perceptions. Ce faisant, il prendra aussi conscience de ce que Levinas appelait la *tragédie* du temps, c'est-à-dire la rétention du présent par le passé et, donc, la rétention du futur par le présent: la presentification de l'instant présent ne pouvant se faire que dans le désaccord de la mémoire. C'est à des constats similaires que conduiront les autres récits chaque fois qu'ils portent sur la présentation, volontaire ou non, de l'autre." (Daros, 2016: 21-22)

o la muerte, que interrumpen el tiempo de la propia subjetividad — el tiempo de los hechos basado en los principios de identidad y presencia, sincrónicos e inmanentes — y así lo descentran de su individualismo:

[...] cet essai suggère que l'oeuvre de l'écrivain italien porte avant tout *sur la forme que prend la relation* et, corrélativement, sur la forme narrative conférée à l'exposition du personnage (en termes de «probabilité») aux risques et aux chances de cette relation. Et faire de la littérature une présentation de la relation rapproche, dans une certaine mesure seulement, cette oeuvre, dans ses implications éthiques mais aussi idéologiques sur la «fonction» de la littérature, des propositions d'Emmanuel Levinas sur ce beau mot de relation (autant dire la question de l'autre), et sur celle-ci comme possibilité de penser la question du temps, en termes de déformalisation. [...] il apparaît intéressant d'avoir recours à certaines propositions de Levinas pour en tenter une transposition «profane», sécularisée dans l'oeuvre de Daniele Del Giudice, autour du problème de l'instant comme élément essentiel pour penser les conditions de notre relation au monde aujourd'hui. (Daros, 2016: 23)

Reformulando la pregunta del profesor de Filosofía del Arte Daniel Payot en *Anachronies de l'art* (1990), Daros destaca que las rupturas narradas por Del Giudice son las brechas con ciertos modelos historicistas y de desarrollo temporal lineal, que derivan de la necesidad de pensar cierta herencia de la historia, de la narración y del arte en general, ya no en una continuidad, sino como el Angelus Novus, el Ángel de la Historia, tiempo fragmentado irreducible a la continuidad.

La contribución que el estudio de Daros aporta a la categoría interpretativa del *impegno* es de naturaleza conceptual y contextual. Las temáticas del encuentro con la otredad y del cambio de percepción en la contemporaneidad, así como la referencia a la crisis de los grandes relatos, desdibujan muy claramente el paradigma cultural postmoderno dentro el cual opera Del Giudice. Al respecto resultan también útiles las reflexiones sobre las perspectivas textualistas y miméticas adoptadas por nuestro escritor.

Sin embargo, Daros no privilegia la dimensión antidogmática, antijerárquica y plural del conocimiento presente en las obras de Del Giudice. Se centra sobre todo en el tema de la deconstrucción de los grandes relatos o del tiempo cronológico y lineal, que no orienta, al no ahondar en los diferentes planos temporales, en el rico entramado intertextual y en las cuestiones narratológicas de la distancia y de la focalización que reconfiguran conflictualmente la realidad.

Queda también poco estudiada la temática de la subjetividad relacional. Como intentaremos demostrar, *Nel museo di Reims* constituye un buen terreno de estudio de la dimensión sociocultural de la subjetividad, es decir, la categoría relacional y procesual de sujeto fuera de las nociones culturales de individuo libre y autónomo. Centrada exclusivamente en el protagonista y su misteriosa compañera, la obra pone en escena, a

través de las cualidades emocionales de las problemáticas relacionales vividas, un lento proceso de autoconsciencia sobre la interiorización de esquemas cognitivos, corporales o emocionales, que se vuelven naturales y necesarios pero que no lo son.

CAPÍTULO 4. MARCO TEÓRICO

4.0 Introducción

El presente estudio nace de la necesidad de profundizar en los rasgos “di una letteratura impegnata, del resto osservabile latentemente in tutta l’opera di Del Giudice” (Klettke, 2008: 75) y así complementar los análisis previos que se han centrado en las obras que más explícitamente remiten al compromiso ético-político de la narrativa de nuestro autor, es decir, el cuento sobre la tragedia de Ústica, *Unreported inbound Palermo*, publicado en *Staccando l’ombra da terra* (Del Giudice, 1994) y su versión teatral *I-TIGI. Racconto per Ustica* (2001), compuesta junto con el dramaturgo, actor y director Marco Paolini.¹⁰¹

El objetivo principal que nos hemos marcado con este capítulo es, por un lado, esbozar las principales premisas teóricas en las que nos hemos basado para desarrollar esta tesis y, por otro lado, definir los diferentes términos que en ella hemos empleado con la finalidad de crear un universo conceptual propio. Para la consecución de este objetivo se han establecido dos apartados.

El primer epígrafe abarca las reflexiones de Jacques Rancière (2009, 2010, 2011) para describir los vínculos entre política y literatura en las que conceptos tales como “política de la literatura”, cobran capital importancia, pues el pensador franco-argelino, partiendo de las innovaciones del estructuralismo de Louis Althusser, realiza una reconceptualización de la filosofía política y de sus relaciones con la estética.

El segundo epígrafe se detiene en la categoría histórica y epistemológica del postmodernismo en la que se inscribe la producción literaria y ensayística de nuestro autor. El objetivo es, pues, presentar las principales aproximaciones al postmodernismo y cómo algunas, específicamente las de Hutcheon (1988, 2000, 2002), McHale (1992, 2004, 2015), Braidotti (2015) y Antonello y Mussnug (2009) en el contexto italiano, proporcionan potencial heurístico para tratar la cuestión del compromiso ético-político de la obra de Del Giudice.

¹⁰¹ Marco Paolini (Treviso, 1956) parte de experiencias de teatro político, de calle, talleres a lo Grotowski, la Commedia dell’Arte del Tag Teatro de Venecia entre 1984 y 1986 para llegar al llamado *teatro di narrazione* a partir de los años ochenta, un teatro civil con contenido político y social que es un espacio de contra-información y resistencia ante los secretos de estado de la historia italiana y la información manipulada por los medios de comunicación y el aparato estatal. Entre sus espectáculos políticos recordamos *Il racconto del Vajont* de 1994, sobre la tragedia del derrumbe del monte Toc en 1963 debido a la presa del Vajont, que destruyó totalmente el pueblo de Longarone y otras pequeñas villas en Friuli Venezia Giulia, y *Parlamento chimico. Storie di plastica* (2002) sobre el proceso a las petroquímicas de Porto Marghera.

4.1 La política de la literatura según Jacques Rancière: ¿es posible pensar en una dimensión política de la obra narrativa de Del Giudice? Y si es así, ¿en qué consiste la especificidad de tal política?

Antes de adentrarnos en la relación entre *impegno* y postmodernismo, es necesario situar dicha relación dentro del marco más amplio de la historia intelectual que atiende el proceso a través del cual las ideas del contexto ideológico y cultural se tematizan en el imaginario artístico y literario. A tal propósito nos parece útil remitir a los estudios sobre estética y política realizados por Rancière (2009, 2010, 2011) en cuanto que, si se deja de lado la crítica a la postmodernidad, que el filósofo trata de relativista sobre todo en la cuestión estética, su línea de reflexión resuena con la concepción del imaginario de Del Giudice y su trasfondo ético y político.

En el ensayo *Narrare l'Europa oggi*, publicado en 1992 en el umbral de la Unión Económica Europea de 1993, Del Giudice define la cultura (y la literatura) del continente de manera no hegemónica, como un crisol único que reúne tradiciones contradictorias de pensamiento filosófico, político, económico y social y que, por ende, representa la quintaesencia de la multiplicidad:

L'Europa ha sviluppato da se medesima, dal proprio interno, l'opposizione corrispondente ad ogni posizione. Questa è la sua specialità, e in questo lo spirito europeo è unico e può riconoscere la propria diversità dagli altri: per la sua capacità di *essere tutto*. È capace di martirio per la fede religiosa, di profonda e silenziosa vertigine mistica, ma anche del più dirompente *nihilismus*. Sa essere bigotto come nemmeno una comunità di mormoni americani potrebbe, ma è capace del libertinismo più solare, dionisiaco, spregiudicato e liberatorio. Ha edificato grandi fondamenti di verità, e con la stessa pertinacia ha edificato grandi «sfondamenti», abissi di negazione della verità, e di ascolto dell'essere. Vive nella coscienza della totalità in el culto supremo del particolare. Non c'è nessun altro immaginario, nessun altro spirito che si sia inventato il liberalismo individualistico, il collettivismo, il socialismo, il capitalismo, il fascismo, la democrazia, la mancanza di democrazia, la fede religiosa e l'ateismo, il predominio del sentimento sulla ragione, della ragione sul sentimento, del sesso su entrambi. L'Europa ha vinto tutto e ha perso tutto, e in questo si è unica: nell'aver conosciuto fino in fondo il dritto e il rovescio delle cose. (Del Giudice, 1992b: 8)

Del ideario y de la práctica artística actual en Europa, nuestro escritor lamenta el olvido de valores éticos centrados en la apertura a la diversidad —“quelle *passioni gratuite*, non immediatamente necessarie, riflessive, magari [...] un'indagine del nostro essere, ed essere con gli altri, in questo mondo” — y la reducción a una forma de conocimiento hegemónica, el puro economicismo, que ha mercantilizado nuestro patrimonio intangible — el imaginario, el espíritu y la palabra literaria —, que se suponía diferente y caracterizado por su autonomía:

il conflitto, nel nuovo modo di produrre e di consumare in cui tutti siamo immersi, è diventato semplice *competizione*. Competizione, inoltre, in un solo gioco. L'eroe del conflitto era tragico nel suo naufragio, nel suo fallimento produceva consapevolezza, produceva nuovi spazi di pensiero e di linguaggio. L'eroe della competizione economica, nel suo semplice binomio *vincere o perdere* (naturalmente esiste anche un'altra possibilità, quella di pareggiare: pareggiare i bilanci) non produce risonanza, e a me sembra che il suo esito, sia che vinca sia che perda, sia che guadagni sia che rimetta, resta, almeno dal punto di vista dello spirito, *intransitivo*, racchiuso in sé e muto per gli altri. (Del Giudice, 1992b: 9)¹⁰²

La homogeneización de las perspectivas, continúa nuestro escritor, equivale a rechazar la periferia política y cultural de la Europa del Este, inclusive la cultura árabe, y a discriminar a marginalizados económicos como los pobres, los excluidos y los que se autoexcluyen, hasta llegar a la marginación cognoscitiva de la ciencia y la tecnología:

Insomma, l'immaginario europeo mi appare oggi come uno spirito senza più conflitti: è un immaginario di pace, e questo è certamente un bene; è un immaginario di benessere economico, anche se ne sono esclusi quasi tutti i meridionali del mondo; è un immaginario che rimuove e allontana da sé ogni elemento di contraddizione. O almeno ogni contraddizione che non possa essere trasformata in competizione economica. (Del Giudice, 1992b: 11)

Los actuales valores dominantes del viejo continente, destaca Del Giudice, dificultan la escritura narrativa o poética, pues el éxito y la eficiencia no funcionan, porque enmascaran y ocultan los conflictos creativos que están en la base de la literatura:

Parafrasando i titoli dei romanzi di uno scrittore che certamente conoscete, Milan Kundera, possiamo dire che narrare l'Europa oggi significa saper raccontare quella particolare infelicità o insoddisfazione che rendono intollerabile la leggerezza del benessere, come intollerabile è per noi la perdita di immortalità, cioè del significato della morte, poiché per morire ed essere immortali occorre confliggere contro qualcosa, sia pure un semplice sentimento di disagio, o un'ossessione, o i fantasmi che popolano la nostra mente, e raccontarli e rappresentarli, rappresentare questo conflitto e la sua «avventura» fino al limite estremo. (Del Giudice, 1992b: 12-13)

¹⁰² En el mismo ensayo Del Giudice (1992b: 7) traza una historia del imaginario europeo del siglo XX deteniéndose en la primera gran tentativa de recuperar el antiguo “espíritu europeo” de apertura y acogida de la otredad, el encuentro de un grupo de intelectuales en Ginebra en 1946: el filósofo marxista y crítico literario húngaro Gyorgy Lukács, el escritor y ensayista francés George Bernanos, el filósofo y psiquiatra alemán Karl Jaspers, el poeta socialista inglés Stephen Spender, el filósofo y escritor francés Julien Benda, el escritor y crítico literario francés Jean Guéhenno, el crítico literario crociano y escritor italiano antifascista Francesco Flora y el escritor y filósofo suizo Denis de Rougemont. Escribe Del Giudice (1992b: 7): “I loro discorsi, poi pubblicati e tutt’oggi conservati nelle biblioteche, erano appassionati e profondi: con le città e le case distrutte, coi cimiteri e i crematori pieni, che ne era di quello spirito e come poteva rinascere? Le loro parole portavano il segno dei tempi e dei sistemi di pensiero cui ciascuno di essi apparteneva, Lukács ripercorrendo la crisi del capitalismo occidentale e auspicando una democrazia socialista, Bernanos proponendo una nuova forma di cattolicesimo, Jaspers centrando tutto su una filosofia esistenziale; ripeto, erano considerazioni di grande spessore, cogenti, ognuna cominciava con un’immagine devastata dello spirito europeo e finiva con l’invocazione di un nuovo umanesimo, con accenti talvolta un po’ generici di spiritualità e in parte di sublimità.”

De manera similar, para el discípulo althusseriano Jacques Rancière (2009, 2010, 2011) la estética moderna es un discurso basado en la multiplicidad y en el disenso creativo gracias a los cuales se puede reestructurar el mundo, incluyendo lo que había quedado excluido.

Más precisamente, Rancière parte de la base de que la política es el ámbito de la actividad humana donde se definen los objetos de la experiencia social que se consideran comunes y compartidos, y donde se identifican los sujetos que tienen derecho a definir aquellos objetos, o sea, la política es “la configurazione condivisa di una forma specifica di comunità” siempre sujeta a negociaciones y conflictos puesto que “l’intera attività politica è una battaglia per decidere ciò che è parola o semplice grido, per tracciare nuovamente i confini sensibili attraverso i quali si attesta la capacità politica” (Rancière, 2010: 13):

Questa ripartizione e questa re-ripartizione degli spazi e dei tempi, questa configurazione dei luoghi e delle identità, della parola e del rumore, del visibile e dell’invisibile costituisce ciò che io definisco la condivisione del sensibile. L’attività politica riconfigura la condivisione del sensibile. Introduce sulla scena comune oggetti e soggetti nuovi. Rende visibile ciò che era invisibile. Dà voce in qualità di soggetti parlanti a coloro che non erano ritenuti essere altro fuorché animali berccianti. (Rancière, 2010: 14)

A continuación, el filósofo se pregunta qué entendemos por literatura y aclara que se trata de un término histórico aparecido en el siglo XIX para indicar un nuevo régimen de identificación del arte de escribir, una nueva manera de relacionar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas; es decir, la literatura define nuestro mundo puesto que destaca maneras de verlo y de poderlo expresar, entender e interpretar —“un sistema di rapporti tra pratiche, tra forme di visibilità di tali pratiche e tra modi di intelligibilità” (Rancière, 2010: 16-17)—.¹⁰³ En palabras del filósofo:

È a partire da qui che è possibile pensare alla politica della letteratura «in quanto tale», al suo modo di intervenire nella suddivisione degli oggetti che formano un mondo comune, dei soggetti che lo

¹⁰³ Rancière entra en abierta polémica con el concepto de literariedad de Sartre y del estructuralismo y su reducción de la especificidad de la escritura literaria al uso intransitivo del lenguaje o a su materialidad significativa, para afirmar que la literariedad representa la democracia radical porque cualquier individuo puede apoderarse de sus formas y medios de expresión.

popolano e dei poteri che questi hanno di vederlo, di nominarlo e di intervenire su di esso.
(Rancière, 2010: 17)

Rancière entiende las prácticas estéticas en relación al contexto histórico al que pertenecen, porque siempre vienen acompañadas por una manera específica de concebir el lugar del arte en la sociedad. En el caso del régimen estético actual, es el principio de igualdad el que rige la relación entre arte y sociedad en lo referente a los principios de producción artística, el sujeto político y la función del arte.¹⁰⁴ En efecto, el arte moderno es un modo democrático de crear un lugar de disensión o conflicto: ocupa un lugar marginal en la sociedad porque no tiene fines representativos y no depende de reglas heterónomas para su producción y disfrute; cualquier hombre puede ser escritor y lector, sin jerarquías sociales; su objetivo es crear un espacio de heterogeneidad respecto a las formas sensibles habituales y corrientes, es decir, produce *dissenso*.

Para el filósofo franco-argelino, la literatura posee una dimensión intrínsecamente ética y política por el fuerte vínculo que tiene con la realidad. Recortando uno o varios mundos comunes, los artistas hacen ver aquello que no era visto o resignifican lo que es visto, creando así disenso en el ámbito sensible de las miradas, las percepciones y los cuerpos. De esta manera, tanto la política como la literatura posibilitan nuevas maneras de circulación y exposición de lo visible y lo pensable y una emancipación adicional, al inventar nuevas formas de expresión que amplían y se diferencian de las acostumbradas. Al dar voz a los excluidos de la lógica jerárquica social (re-)definen el entendimiento hegemónico de lo común mediante un cuestionamiento de la contingencia y arbitrariedad implícita en toda distribución de roles sociales.

El pensamiento estético de Rancière abre un enfoque útil para abordar la dimensión política de la literatura en *Del Giudice* sin recaer en las oposiciones dicotómicas — realidad versus arte o discurso, arte politizada versus *art pour art*, etc. —, generalmente postuladas por la tradición marxista que confía en la incontestabilidad de

¹⁰⁴ Por el contrario, el principio aristocrático de desigualdad rige el régimen representativo del arte desde la antigua Grecia hasta la Francia revolucionaria. Este régimen —que imita la vida y cuyos textos se pliegan a la escena representada respetando los principios formales heterónomos del arte, la ficción y el decoro— cumple la función de consenso y refuerzo del poder establecido.

lo real.¹⁰⁵ Estas oposiciones simplemente carecen de la capacidad de explicar la literatura que definimos como postmoderna, pues el interés (filosófico) de la posmodernidad está no solo en la problematización, en términos saussurianos, de la arbitrariedad de la relación entre el lenguaje y las cosas, sino también en el cuestionamiento de lo real. La mentira y la trampa atañen tanto al lenguaje como a las cosas, con su carácter ambiguo y contradictorio, como subraya también Calvino en *Le città invisibili* (1972: 68): “la menzogna non è nel discorso, è nelle cose”.

Esta visión dualista es superada por Rancière, que con el concepto de meta-política — la relación profunda del arte con la política — y, sobre todo, con las nociones de “régimen de identificación” y “repartición de lo sensible”, sostiene el vínculo entre arte y política al mismo tiempo que preserva la autonomía de la estética, es decir, transforma el dualismo entre arte y realidad en una contradicción interna al arte, que permite la pluralidad y el disenso:

Estos conceptos contestan a una visión sustancialista de la que a veces es víctima el materialismo histórico. Esta ontología sustancialista consiste en separar rígidamente entre “lo que es” y lo que se cree / opina / piensa que es”, así como entre la “acción real” y la “mera teorización”. Los conceptos de “repartición de lo sensible” y “régimen de identificación” al yuxtaponer: prácticas, visibilidad e inteligibilidad, superan dicha interpretación, inherente a la famosa tesis XIª de Marx sobre Feuerbach. (van Wees, 2016: 62)

4.2 La categoría histórica y epistemológica del postmoderno y su potencial heurístico

Como hemos observado en el capítulo tres, la crítica académica generalmente ha ubicado la narrativa de Del Giudice dentro del marco de la literatura postmoderna y más en general, de la propia posmodernidad, es decir, la época de la complejidad en la que las sociedades occidentales avanzadas han vivido cambios profundos como la desindustrialización, la globalización a varios niveles, la difusión de los nuevos medios de comunicación de masas, una aproximación horizontal y *bottom-up* a la política y la

¹⁰⁵ Esta era la corriente del materialismo histórico dominante a finales de los años sesenta, cuando surge la nueva corriente filosófica llamada de la diferencia y acontece el 68 francés, y más precisamente la corriente de Lukàcs y Sartre.

cultura, y un mayor intercambio entre centros culturales y periferias (Antonello y Mussnug, 2009).

Considerado por la mayoría de los críticos como un paradigma cultural, social y económico, que se desarrolla a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial en oposición al paradigma de la modernidad, el postmodernismo coincide con la lógica cultural de la segunda mitad del siglo XX, caracterizada ya sea por el capitalismo tardío (Jameson, 1993), ya sea por la crisis de las ideologías (Lyotard, 2014).¹⁰⁶ Los fundamentos científicos que marcan el universo probabilístico y discontinuo de este periodo son el relativismo, el principio de indeterminación de Heisenberg, el concepto de entropía, la teoría del caos y la física cuántica, ya teorizados por Einstein, Bohr y Plank en la primera mitad del siglo XX (Simonetti, 2011: 138). De manera similar, en el ámbito literario y filosófico se afirman el postestructuralismo, la deconstrucción y otras teorías centradas en la autorreflexividad, los conceptos de fragmentación e intertextualidad, el fin de los metarrelatos totalizantes y unificadores de la historia y de la teoría como son el cristianismo, el marxismo y el liberalismo. Tales teorías llevan al abandono del pensamiento lógico-lineal y a la progresiva debilitación de las fundaciones de la metafísica occidental, sobre las cuales el humanismo antropocéntrico se había basado durante siglos.

¹⁰⁶ No hay unanimidad sobre la periodización del postmodernismo que según algunos críticos no empieza después de la Segunda Guerra Mundial (Ceserani, 1997; Jansen, 2002; Del Gesù, 2003; Luperini, 2005; Simonetti, 2011). Al respecto Simonetti cita las palabras de Umberto Eco en *Postille de Il nome della Rosa* de 1983: “Malauguratamente «post-moderno» è un termine buono à tout faire. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D'altra parte sembra ci sia un tentativo di farlo slittare all'indietro: prima sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent'anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del post-moderno arriverà a Omero. Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il suo post-moderno” (Simonetti, 2011: 134). En ámbito literario la estética postmoderna se extendería desde la aplicación de las categorías críticas del postestructuralismo francés por Ihab Hassan y otros estudiosos a las obras de Bath, Barthelme y Vonnegut a finales de los años sesenta en los Estados Unidos y en Europa e Italia en los años ochenta (Jansen, 2002: 37). Sin embargo, críticos como Ceserani ven un giro cultural en Italia ya durante los años cincuenta mientras que otros como Luperini y Ferroni no detectan una brecha entre el modernismo y el postmodernismo (Jansen, 2002: 175-180). A pesar de que algunos estudiosos consideran el postmodernismo como una etapa concluida que ha dado lugar a nuevas búsquedas e interrogantes - es el caso de Berardinelli (2007) o de Donnarumma (2014) que hablan, respectivamente, de una época de la “mutazione” y de una fase ya nueva, la hipermodernidad - Del Giudice representa una de las voces centrales de dicha estética entendida como noción anti jerárquica y plural del saber. Cabe destacar que Antonello y Mussnug (2009) definen la categoría de *impegno* postmoderno de manera plural y abierta: “As Berardinelli points out, postmodernism leaves no room for the previously influential category of *impegno*, which he defines as the belief in a single conceptual framework [...] Berardinelli defines *impegno* as a singular, historical force, which has shaped Italian culture since the immediate post-war period. But this is by no means the only way of describing the relation between literature and politics.” (Antonello y Mussnug, 2009: 2)

No es nuestra intención clasificar a Del Giudice como un autor postmoderno y menos definir los rasgos estilísticos de su narrativa atribuibles a un presunto canon de este tipo. La naturaleza problemática, ambigua y elusiva del paradigma en cuestión, que ha causado desde siempre interpretaciones diferentes y conflictuales, no resumibles en una teoría común de la contemporaneidad ni en el ámbito filosófico ni literario, tampoco permitiría semejante análisis, como explica, entre otros,¹⁰⁷ la crítica italiana Meschini (2018: 11), cuya lúcida lectura de *Le città invisibili* en clave de compromiso postmoderno nos guiará desde el punto de vista metodológico.

En el presente estudio se utiliza el término postmodernismo en el sentido cultural¹⁰⁸ de prácticas discursivas que problematizan el saber tradicional, proporcionando respuestas provisionales e históricamente determinadas. En palabras de Meschini:

Il postmodernismo è interrogativo nella forma e problematizzante negli scopi — sostiene Hutcheon — costringe a ripensare in chiave ideologica ciò che si considera naturale e universale, sfida il senso comune, instilla il dubbio sulle verità indiscutibili, aprendo pertanto nuove possibilità di parola e di azione. La sua forza risiede, in altre parole, nell'essere un discorso «de-doxifying», cioè non conforme alla *doxa*, all'opinione comune, ma in grado al contrario di forzarne i limiti e smascherarne la presunta verità e oggettività. (Meschini, 2018: 18)

Lo que queremos poner a prueba aquí es, por tanto, la utilidad de este paradigma como herramienta analítica para leer la contemporaneidad y, en particular, la obra literaria de Del Giudice. De hecho, para nuestra investigación nos sumamos a Meschini y a sus observaciones en el análisis de *Le città invisibili* de Calvino:

L'ipotesi che il paradigma postmoderno sia ancora vitale e produttivo è dunque all'origine di questo studio, il quale intende rivalutare le potenzialità euristiche di una concezione antidogmatica, antigerarchica, aperta e plurale del sapere, dedicando particolare attenzione all'influenza che essa ha esercitato sui modi e sulle forme della conoscenza storica e del discorso letterario. (2018: 9)

Acerca del debate internacional e italiano sobre el postmodernismo nos interesa rescatar, en concreto, facetas de aquella lógica cultural que han sido desestimadas o mal interpretadas por estudiosos más influenciados por la ideología (Antonello y Mussnug,

¹⁰⁷ Nos referimos a los estudios sobre el postmodernismo en ámbito italiano e internacional de Ceserani, 1997; Di Gesù, 2003, 2005; Jameson, 1993; Jansen, 2002; Hutcheon, 1988, 2000, 2002; Lyotard, 2014; McHale, 1992, 2004, 2015.

¹⁰⁸ Como han aclarado Jameson (1993) y Ceserani (1997), entre otros, el término postmodernidad se refiere al periodo histórico mientras que postmodernismo remite a la dimensión cultural de las prácticas de aquel periodo.

2009; Hutcheon, 1988, 2000, 2002; Meschini, 2018). Estamos hablando de la cuestión del compromiso ético-político que, más que otros asuntos, ha generado un enorme conflicto interpretativo entre dos facciones opuestas: los opositores de la presunta integración de lo postmoderno en el orden económico capitalista, argumentado por teóricos como Jameson (1993) y Eagleton (1997), y los defensores que ven en lo postmoderno el puesto avanzado combativo y revolucionario contra el capitalismo o cualquier lógica cultural totalitaria y a favor de una nueva política basada en los principios de heterogeneidad y diferencia, de acuerdo con la teoría del fin de los grandes relatos de Lyotard (2014). A pesar de su ambigüedad, la posición de los defensores destaca la capacidad de esta categoría histórica y epistemológica de subvertir y problematizar los valores universales, el sentido común y las concepciones esencialistas del saber, en favor de una perspectiva plural y relativa sobre el mundo contemporáneo. Por tanto, como observa Meschini, es preciso detenerse en:

[le] potenzialità etiche ed ontologiche del postmodernismo, inteso come un pensiero problematico e relativo, situato e incerto, intenzionalmente contraddittorio ed erratico, che costringe a riconsiderare valori e posizioni alla luce dei principi del dubbio conoscitivo, della pluralità, del decentramento e della differenza. (Meschini, 2018: 10)

Para este propósito, centraremos nuestra atención en los nudos teóricos más problemáticos del postmodernismo, con el objetivo de analizar sus posibles tematizaciones tanto a nivel de motivos como a nivel de formas literarias, y su relación con la manera de “intendere e fare letteratura nella contemporaneità” (Meschini, 2018: 16), que según Del Giudice es la finalidad prioritaria de su escritura. Por tanto, en los siguientes apartados nos detendremos en asuntos que han tenido una gran influencia en la literatura, porque tienen que ver con el papel de la narrativa en la existencia humana, ya sea como instrumento cognitivo para entender la realidad dándole un orden narrativo — dimensión epistemológica —, ya sea como el elemento constitutivo de nuestra manera de estar en el mundo — dimensión ontológica —, y de promocionar una aproximación dominante o de comprensión ética de nosotros mismos y de los otros — dimensión ético-política¹⁰⁹ (Meretoja, 2014: 6). Los asuntos que trataremos son por tanto la política de la dominante ontológica y de la parodia de la narrativa postmodernista (McHale, 1992,

¹⁰⁹ La crítica del *storytelling*, elaborada por el *nouveau roman* francés y las teorías post-existencialistas y post-estructuralistas hasta llegar al antinarrativismo contemporáneo, se ha dirigido contra las narrativas que funcionan como mitos, es decir, que presentan cierto orden significativo como natural y necesario.

2004, 2015) y su “desarrollo” posthumano (Braidotti, 2015), las reflexiones sobre el tiempo, la historia y el espacio, y la noción de compromiso ético y político en el contexto cultural italiano.

4.2.1 La política de la dominante¹¹⁰ ontológica y de la parodia del postmodernismo

De acuerdo con McHale (1992, 2004, 2015), dentro del marco cultural dominante de la contemporaneidad, el interés postmodernista en temas ontológicos nos parece esencial para revelar la dimensión plural de resistencia presente en la producción literaria de Del Giudice. De manera semejante, siguiendo a Hutcheon (1988, 2000, 2002), las prácticas paródicas de las obras postmodernistas permiten que se filtre una heterogeneidad descentralizadora y que se perciba el valor subversivo de estas estrategias.

Según McHale (1992, 2004, 2015), a diferencia de la literatura modernista, enfocada más en cuestiones epistemológicas, la narrativa postmodernista pone en primer plano la realidad y el mundo creado por la ficción como objetos de reflexión y disputa, haciéndose preguntas sobre cómo están contruidos, cómo pueden coexistir y cruzarse mundos diferentes y contradictorios, y cuál es la naturaleza del texto literario:¹¹¹

the dominant of postmodernist fiction is ontological. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls “post-cognitive”: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on. (McHale, 2004: 10)

A fin de cuentas, y este es el asunto más interesante de la teoría de McHale para analizar la narrativa de Del Giudice en su dimensión ético-política, la ficción postmodernista representa la forma de la realidad actual, el paisaje plural de las culturas post-industriales

¹¹⁰ Para el formalista ruso Roman Jakobson, la dominante “is «the focusing component of the work of art», which «rules, determines and transforms the remaining component» and «guarantees the integrity of the structure» (Jakobson, 2002 [1935], 82).” (McHale, 2015: 15)

¹¹¹ En realidad, como destaca el mismo McHale (2015: 15), los componentes ontológicos y epistemológicos están entrelazados, puesto que todo análisis epistemológico o moral implica el estudio de la naturaleza de los elementos involucrados.

mediatizadas e informatizadas, que obligan al sujeto a continuos pasajes desde mundos ficticios a la realidad y viceversa.

McHale llama “zonas” a estos espacios heterotópicos — el espacio físico de la página, el espacio conceptual del lenguaje y el espacio intertextual de las citas —, contruidos a través de yuxtaposiciones, solapamientos, donde coexisten fragmentos de mundos diferentes sin orden ni geometría fija. En estas zonas los acontecimientos no tienen un estatuto ontológico cierto: pueden ser sueños o alucinaciones de un personaje que luego se desplazan al plano de la realidad, desestabilizando así cualquier tentativa de lectura lineal. O, por el contrario, son acontecimientos claramente no realistas o improbables, pero son considerados, dentro de la trama o por los personajes, como perfectamente normales, lógicos y coherentes. En estos espacios se cuestiona la frontera discutible entre ficción y realidad. La tematización de obras o historias apócrifas, falsas o fantásticas, en el intento de revisar las versiones oficiales de la historia con otra versión más flexible y plural, multiplica mundos y niveles de realidad — condiciones potenciales, sueños, expectativas, programas, estados interiores, fantasías —, suspende lo real entre lo literal y lo figurativo y desenmascara el proceso de creación de los mundos, desplazando la historia oficial y haciendo emerger temas y sujetos generalmente excluidos de aquella historia (McHale, 2015: 73).

Las aproximaciones a estos eventos también varían, desde la estrategia de interpretación modernista, totalmente inadecuada y estéril en su intento de relacionar los fragmentos para formar una narrativa lineal y unitaria, hasta las interpretaciones postmodernistas que subvierten las modernistas:

Recall that paranoid reading is, in the first instance, a modernist reading practice, one which has been institutionalized, becoming first normative and then selfreflexive, in the postmodernist period. Consequently, there is a sense in which resisting paranoid reading, indeed reading “against the grain” of paranoid reading, is more genuinely “postmodernist” than reading paranoically. Moreover, this “postmodernist” gesture of reading counter to paranoid reading practice has, like paranoid reading itself, ontological consequences: it “dissolves” the world projected (constructed) by paranoid reading, the world where everything connects, where *tout se tient*. Reading counter-paranoically, against the grain of paranoid reading, places conspiracy [...] *sous rature*, under erasure. (Mc Hale, 1992: 186)

Esta tendencia transgresiva de la ficción postmodernista, por un lado, desafía la simulación de la sociedad de consumo y, por otro, critica la cultura institucionalizada y elitista, una alternativa que el mismo Jameson (1993: 54) contempla en sus últimas obras cuando habla de técnicas de apropiación de las formas de legitimación dominantes, con el intento de subvertir los postulados de la lógica cultural dominante desde dentro. Frente

a la crítica del postmodernismo como una dominante cultural ahistórica y autorreferencial (Jameson, 1993), las obras narrativas pueden ofrecer una profunda reflexión sobre la historia y sobre la forma textual en la que dicha historia es vehiculada y creada.

Del texto literario McHale enfatiza tres dimensiones que definen la transgresión de fronteras ontológicas entre diferentes discursos: la reconstrucción de espacios ficcionales o heterotopías, gracias a técnicas como la yuxtaposición, la interpolación, la superimposición y la “misattribution”;¹¹² la tendencia autorreflexiva de los textos caracterizada por una compleja pluralidad discursiva y la indeterminación del mundo representado textualmente, que requiere la cooperación del lector para completarlo.

Linda Hutcheon (1988, 2000, 2002) es una de las primeras críticas que más extrapolan las implicaciones del postmodernismo a nivel político. Pues, al ubicar la esencia de esta dominante cultural de la segunda mitad del siglo XX en la reinterpretación de los conceptos clave de la estética modernista,¹¹³ la estudiosa canadiense reivindica la acción crítica de lo postmoderno como problematización y subversión de los discursos monolíticos de ascendencia hegeliana.

De hecho, los estudios de Hutcheon (1988, 2000, 2002) se han visto como una reacción a detractores del postmodernismo como Terry Eagleton (1997) y Frederic Jameson (1993). Frente a las acusaciones de superficialidad y de nostalgia que estos dos teóricos mueven contra el paradigma postmoderno, Hutcheon destaca su carácter crítico contra el pensamiento totalitario, así como su compromiso socio-político con los marginados excluidos de los centros de poder.

Hutcheon (1988, 2000, 2002) insiste en la importancia de estrategias textuales de repetición crítica del pasado — la intertextualidad, la parodia y la metaficción —, que tienen dos objetivos: mostrar su carácter ficcional desenmascarando su estructura y

¹¹² McHale (2004: 45-48) explica las distintas técnicas: “Postmodernist fiction draws upon a number of strategies for constructing/deconstructing space among them *juxtaposition*, *interpolation*, *superimposition*, and *misattribution*. Spaces which real-world atlases or encyclopedias show as noncontiguous and unrelated, when juxtaposed in written texts constitute a zone. [...] The strategy of interpolation involves introducing an alien space within a familiar space, or between two adjacent areas of space where no such “between” exists. [...] A third strategy is superimposition. Here two familiar spaces are placed one on top of the other, as in a photographic double-exposure, creating through their tense and paradoxical coexistence a third space identifiable with neither of the original two—a zone. [...] A fourth strategy of zone-construction is misattribution. Traditional catalogues of places and their attributes, such as those of Walt Whitman, in effect transcribe the unwritten encyclopedia of conventional wisdom and common knowledge. [...] Postmodernist fictions, by contrast, often strive to displace and rupture these automatic associations, parodying the encyclopedia and substituting for “encyclopedic” knowledge their own ad hoc, arbitrary, unsanctioned associations.”

¹¹³ Entre estos conceptos recordamos la cultura liberal humanista, su concepción elitista del arte autónomo y alejado de la realidad, la separación entre arte popular y áulico, la búsqueda de un principio estructurador y de orden que garantice la continuidad histórica en un mundo caótico.

señalar la inexactitud de los discursos que utilizan, sobre todo, aquellos con pretensiones universalistas. En este sentido, uno de los procesos más distintivos desarrollados por la ficción postmoderna es el de la “metaficción historiográfica”, expresión acuñada por Hutcheon para vehicular la autorreflexión textual y el uso paródico de la historiografía tradicional, con el objetivo de cuestionar sus presupuestos. Esta repetición no es ni ahistórica ni deshistorizante sino que señala cómo las representaciones presentes vienen de las pasadas y esto tiene consecuencias ideológicas que derivan tanto de la continuidad como de la diferencia. Es una parodia problematizadora de los valores, que desnaturaliza la historia y la política de las representaciones. En palabras de Hutcheon, la “metaficción historiográfica” subraya la paradoja de una narrativa que:

not only is self-reflexively metafictional and parodic, but also makes a claim to some kind of (newly problematized) historical reference. It does not so much deny as contest the “truths” of reality and fiction – the human constructs by which we manage to live in our world. Fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic metafiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the postmodernist novel. (Hutcheon, 1988: 40)

Este tipo de narrativa postmoderna problematiza la relación entre acontecimiento histórico y acontecimiento vivido, pone en crisis la noción humanista de conciencia individual unitaria, de originalidad autorial y de ‘verdad’ histórica, y confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia, que dan sentido al pasado, pero que no se convierten en verdades absolutas.

Al igual que muchos otros críticos,¹¹⁴ Hutcheon insiste en cómo los efectos de la revisión paródica de la cultura llevan a la ausencia de jerarquías, de principios unívocos, de teorías estables y definitivas, y de divisiones culturales entre formas estéticas y no estéticas o entre arte y tecnología, como algunas de las características básicas de la sensibilidad postmoderna. El paradigma involucra un replanteamiento crítico y provisional del saber tradicional muy próximo al *pensiero debole* del filósofo Gianni

¹¹⁴ Véase Lyotard (2014), Jameson (1993) y McHale (1992, 2004, 2015), que también hablan de postmodernismo como clima cultural en el que coexisten rasgos diferentes. Para un análisis del debate italiano sobre el postmoderno, véanse Ceserani (1997) y Di Gesù (2003, 2005), además de Jansen (2002), que hace una reconstrucción diacrónica detallada de la discusión crítica en Italia.

Vattimo, un pensamiento de la sospecha sin ninguna pretensión de interpretación última del mundo (Jansen, 2002):¹¹⁵

the postmodern is, if it is anything, a problematizing force in our culture today: it raises questions about (or renders problematic) the common-sensical and the “natural.” But it never offers answers that are anything but provisional and contextually determined (and limited). (Hutcheon, 1988: XI)

Son rasgos que para los defensores de las potencialidades emancipadoras de la crisis como Lyotard (2014), garantizan una visión abierta, plural e inclusiva sobre el mundo, descentrando el saber canónico, recuperando lo marginal y lo diferente, y desenmascarando las construcciones sociales totalizantes y represivas como las ideologías, el imperialismo colonial, la dominación falocéntrica y el control técnico-científico. Esto no quiere decir que una parte de la cultura actual no recupere una versión nostálgica y conservadora del pasado, como apunta Jameson (1993), que relega toda la parodia postmoderna a la ahistoricidad y al vacío superficial del pastiche. Sin embargo, Hutcheon propone el concepto de la parodia postmoderna como herramienta desconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, proporcionando la conciencia tanto de los límites como de los poderes de las visiones particulares de la representación:

Parody – often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality – is usually considered central to postmodernism, both by its detractors and its defenders. For artists, the postmodern is said to involve a rummaging through the image reserves of the past in such a way as to show the history of the representations their parody calls to our attention. In Abigail Solomon-Godeau’s (1984a: 76) felicitous terms, Duchamp’s modernist ‘ready made’ has become postmodernism’s ‘already made.’ But this parodic reprise of the past of art is not nostalgic; it is always critical. It is also not ahistorical or de-historicizing; it does not wrest past art from its original historical context and reassemble it into some sort of presentist spectacle. Instead, through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference. Parody also contests our humanist assumptions about artistic originality and uniqueness and our capitalist notions of ownership and property. With parody – as with any form of reproduction – the notion of the original as rare, single, and valuable (in aesthetic or commercial terms) is called into question. (Hutcheon, 2002: 94)

¹¹⁵ Vattimo ha elaborado la idea de un *pensamiento débil* como pensamiento crítico que niega toda interpretación definitiva sobre el sentido del mundo, pues esta esconde un interés del poder que, a través del lenguaje ontologizado y ontologizante, intenta someter la realidad a una visión unilateral y normativa, que anula la potencialidad humana de crear mundos.

4.2.1.1 La política de lo posthumano

En 1986, al principio de *La conoscenza della luce*, el ensayo escrito en ocasión de la exposición fotográfica de Luigi Ghirri sobre los cambios del paisaje italiano por la carretera Via Emilia, Del Giudice se detiene en la descripción del acto de creación y del proceso de subjetivización. En ambos fenómenos, lo humano aparece en su naturaleza relacional, resultado metamórfico de continuas interacciones antijerárquicas con el entorno y, en el caso de la escritura, con la capacidad adicional de autoconciencia y de representación simbólica verbal:

L'esterno è l'unico punto fisso, visibile, che posso riconoscere nel mio lavoro e di cui posso essere certo. Gli altri due, infatti – ciò che inevitabilmente devo presupporre come una mia interiorità e la tecnica, cioè il linguaggio –, si definiscono e vengono in luce soltanto nella continua visione dell'esterno, solo nel sentimento dell'esteriorità, e solo nell'atto di rappresentarla. Al di fuori della rappresentazione sarebbe per me abbastanza difficile distinguere tra interno ed esterno, pensarli come separati dal margine dell'occhio o ricongiunti nell'atto del vedere; mi sarebbe difficile dare più importanza all'esterno o più importanza all'interno, assegnando a me stesso, allo scrivere e al mondo percepito un ordine di priorità e di determinazioni. Insomma, il mio lavoro è di per sé la rappresentazione dell'esterno; è l'unico momento in cui insieme alla cosa rappresentata si definisce anche un'interiorità che nel resto del tempo vive come problema, come potenzialità; ed è anche l'unico momento in cui lo strumento del mio mestiere, le parole e le frasi, cioè la tecnica, diventa visibile. (Del Giudice, 1986: 67)

Creemos que el concepto socio-político de lo posthumano crítico, acuñado por la discípula de Deleuze, Rosi Braidotti (2015), es una herramienta analítica que nos permite profundizar en la ontología fenomenológica de Del Giudice, en el modo relacional y antihegemónico con que él construye el sujeto contemporáneo y así captar más claramente la dimensión ético-política de su producción literaria.

Como explica Ferrando (2012), históricamente el posthumanismo es una especie de “postmodernismo de segunda generación”,¹¹⁶ que lleva a cabo y radicaliza una serie

¹¹⁶ En *Lo Posthumano*, Braidotti (2015) diferencia los sujetos postmodernos y deconstruccionistas del sujeto posthumano con la intención de resaltar la carga política positiva y propositiva de este último: “Ante todo, necesitamos asumir las consecuencias de la condición posthumana en el sentido del ocaso del humanismo con el fin de desarrollar sólidos fundamentos para la subjetividad ética y política. La era posthumana está cargada de contradicciones, como veremos en los próximos dos capítulos. Estas contradicciones exigen una valoración ética, una intervención política y una acción normativa. De ello resulta, en consecuencia, que el sujeto posthumano no es postmoderno, es decir, no es antifundacionalista. Y tampoco es deconstructivista, puesto que no está estructurado lingüísticamente” (Braidotti, 2015: 67). Está claro que los varios tipos de sujetos citados en el pasaje pertenecen al mismo clima cultural de descentramiento del individuo humanista. La diferencia subrayada por la filósofa italo-australiana es más bien funcional a la construcción de un proyecto político propositivo que substituya las prácticas críticas iniciales, como destaca cuando afirma que: “Mi sensibilidad posthumana podrá parecer visionaria y hasta

de rupturas con los asuntos fundacionales de la cultura occidental moderna: la noción de humano coincidente con los esquemas del hombre blanco, occidental y heterosexual, y la categoría histórica del humanismo como construcción social jerárquica basada en el antropocentrismo.¹¹⁷ De acuerdo con los avances en el campo de la ciencia y de la manipulación genética, el posthumanismo explora las barreras porosas entre hombre, animal y máquina, destacando la continuidad existente con el mundo biológico y técnico, socavando las fronteras tradicionales entre lo humano, lo animal y lo tecnológico, y rompiendo los dualismos de lo natural y lo artificial y de la mente y el cuerpo a través de las nuevas tecnologías. La filósofa y bióloga feminista norteamericana Donna Haraway (1991),¹¹⁸ que es una de las fuentes de Braidotti, utiliza por ejemplo la metáfora cultural del *cyborg* — criatura mitad máquina, mitad humano, transhumana¹¹⁹ y posthumana, en un mundo postgenérico donde se lucha contra la informática de la dominación, es decir, las tradicionales relaciones sociales de clase, género, raza, sexualidad, etc., resignificadas a través del nuevo lenguaje tecnológico de dominación —, para subrayar la ambigua hibridación de los seres humanos de hoy, cuyos cuerpos se abren al cambio tecnológico y a valores no humanistas.¹²⁰

impaciente, pero es, en verdad, propositiva, o para usar mi término preferido, es afirmativa. Una política afirmativa combina crítica y creatividad en la búsqueda de imágenes y proyectos alternativos” (Braidotti, 2015: 69). En la obra *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Braidotti explicaba que: “Postmodernity is notoriously the age of proliferating differences. The devalued “others” which constituted the specular complement of the modern subject – woman, the ethnic or racialized other and nature or ‘earth-others’ – return with a vengeance. They are the complement to the modern subject, who constructed himself as much through what he excluded.” (Braidotti, 2002: 174)

¹¹⁷ Ferrando (2013: 27-28) explica que el teórico literario Ihab Hassan utilizó el término posthumano, por primera vez, para indicar una aproximación post-dualística y más inclusiva a la noción de humano a través de reconocimientos en lugar de asimilaciones. El giro posthumano se realizó dentro de los estudios de teoría literaria y cultural, y a partir de la Teoría Cyborg de Donna Haraway sobre el sujeto como hibridación entre humano y máquina en *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s* (1985). También Katherine Hayles contribuyó a la definición de lo posthumano con *How we became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (1999). De todas maneras, con el término posthumanismo se remite a un conjunto de posiciones teóricas. Por ejemplo, en el capítulo 1 de *Lo posthumano*, Braidotti (2015) diferencia tres vertientes dentro del panorama posthumano: el enfoque reactivo de la filosofía moral que insiste en el universalismo como en el caso de la filósofa Martha Nussbaum; los estudios sobre ciencia y tecnología del filósofo, sociólogo y antropólogo francés Bruno Latour que, sin embargo, se mantienen políticamente neutrales, y el posthumanismo crítico de Braidotti.

¹¹⁸ “Rosi Braidotti especifica con algo más de detalle, y en un estilo particularmente reivindicativo y guerrero, contra qué tiene que luchar esa alianza entre tecnología y mujeres: «La estrategia más efectiva para las mujeres sigue siendo utilizar la tecnología para liberar nuestra imaginación colectiva del falo y sus valores accesorios, como son el dinero, la exclusión y la dominación, el nacionalismo, la feminidad y la violencia sistematizada» (Braidotti, 1996). En efecto, la idea ciberfeminista de Braidotti se encamina hacia la «imaginación», la cual se debe «liberar» hacia el simbolismo, hacia la creatividad y el arte, fundamentos de su feminismo «diferente».” (García Manso, 2007: 18)

¹¹⁹ Presente a menudo en la ciencia ficción, el concepto de transhumano no se refiere tanto al cuestionamiento del humanismo tradicional como a su intensificación.

¹²⁰ Entre los valores no humanistas cabe destacar el descentramiento del hombre, el desafío a la noción de género y la ampliación de la categoría de lo político hasta abarcar seres no humanos.

La filósofa ítalo-australiana proyecta el tema de la realidad y de la subjetividad híbrida en el capitalismo postindustrial avanzado hacia una reflexión teórica, basada en una ontología neoespinozista monista, múltiple y relacional, el resultado de interrelaciones de diferentes tipos de naturaleza. Esta reflexión se aleja del pensamiento lineal y adopta una modalidad rizomática que facilita las conexiones múltiples: es el pensamiento nómada retomado de sus maestros Deleuze y Guattari, que implica la disolución de la idea de centro, sitios originarios e identidades auténticas de cualquier tipo, y que se resiste a la hegemonía normativa.

La realidad es concebida como un continuum naturaleza-cultura sin separación, ni principios trascendentes ni jerarquías, que se centra en las precarias y complejas tareas de coordinación de las multiplicidades, fragmentaciones y diversidades que contiene para la vida en común. Es decir, que se centra en un proyecto ético-político.¹²¹ En palabras de Braidotti:

Desde una perspectiva política, el acento recae, en consecuencia, en la micropolítica de las relaciones, en calidad de ética posthumana que traza conexiones transversales entre líneas y fuerzas materiales y simbólicas, concretas y discursivas. La atención es vuelta a la potencia y a la autonomía del afecto y a la logística de su concreción (Massumi, 2002). La transversalidad encarna la ética fundada en la supremacía de la relación y la interdependencia, que valoriza a los no-humanos y la vida a-personal. Esto es lo que me gusta definir como política posthumana. (Braidotti, 2008a) (Braidotti, 2015: 114)

El sujeto posthumano nómada es materialista y vitalista, encarnado e interrelacionado, situado siempre en algún lugar radical de la política de la ubicación. Es polimorfo y relacional, y perfectamente comprensible en el interior de la ontología monista a través de las lentes de Spinoza, Deleuze y Guattari y de las teorías postcoloniales y feministas. (Braidotti, 2015: 187)

Lo interesante de esta derivación post-humanista del post-modernismo, frente a otras formas de abordar la subjetivación que hacen exclusivo hincapié en las enunciaciones lingüísticas, es, en primer lugar, que pone además atención en la múltiple materialidad (humana y no humana), que es un tema que atraviesa los procesos dialógicos de constitución de la subjetividad en la narrativa de Del Giudice, tan impregnada de los temas de la técnica y de la alteridad potencialmente presente en lo humano y a su alrededor, como subraya Genna (2009).

¹²¹ Es un proyecto político que surge de un conjunto heterogéneo de teorías y prácticas como el antihumanismo del filósofo marxista Althusser, los movimientos feministas y los estudios sociales de la ciencia y la tecnología del filósofo y socio-antropólogo francés Bruno Latour.

En segundo lugar, en el planteamiento de Braidotti (2015) no hay solo una mera reivindicación de lo diverso, sino que cobra importancia una concepción de la materia muy cercana a la sustancia de la cual están hechos muchos de los objetos sensibles en el imaginario literario de Del Giudice, además de la atención a los sentimientos, los gestos y otras formas de corporeización:

Il Postumanesimo enfatizza, da un lato, il potenziale delle differenze in un'ottica integrata, come estensione di possibilità; dall'altro, rievoca la similitudine primaria: sia un robot che un essere umano/a sono fatte/i di materia, e la materia, a livello subatomico, non è statica né fissa, ma è energia in continua vibrazione, relazionale e irriducibile a una singola e determinata entità. (Ferrando, 2012: 3)¹²²

4.2.1.2 Las reflexiones postmodernas sobre tiempo, historia y espacio

Aunque las reflexiones sobre el tiempo histórico sean centrales tanto en la modernidad como en la postmodernidad, algunos críticos con la misma idea de homología entre formas artísticas y dinámicas socio-económicas interpretan estas reflexiones de manera divergente (Meschini, 2018). Muchos de ellos coinciden en que mientras que en la crisis y fragmentación de la modernidad predomina la confianza en el progreso, como resultado de un movimiento histórico lineal y continuo, con una única verdad, en la postmodernidad se descubre la imposibilidad de semejante proyecto (Ceserani, 1997; Di Gesù, 2003, 2005; Lyotard, 2014; McHale, 1992, 2004, 2015; Hutcheon, 1988, 2000, 2002).

Sin embargo, este fracaso ha sido interpretado negativamente por teóricos como Jameson (1993), que utilizan el enfoque marxista del materialismo dialéctico. Según Jameson,¹²³ en la postmodernidad la historia se ha transformado en un conjunto de imágenes inconexas, heterogéneas y sumergidas en el eterno presente del consumo, sin continuidad con el pasado, ni sentido de la temporalidad de la experiencia, ni potencial

¹²² Thimonnier (2008) explora la relación entre lo humano y lo animal a propósito del personaje de Brahe en *Atlante occidentale*.

¹²³ El enfoque marxista lleva a Jameson a interpretar el arte postmoderno –la superestructura con su gusto de lo provisional y lo perennemente mudable– como la lógica económica y la legitimación cultural del capitalismo tardío, imperialista, globalizado y descentrado de las multinacionales. Según el estudioso americano, las teorías de lo postmoderno centradas en los conceptos de cambio y fragmentación coinciden con la lógica económica del capitalismo tardío: “But the logic of separation may have become even more relevant for our own period, and for the diagnosis of postmodernism, in which psychic fragmentation and the resistance to totalities, interrelation by way of difference and the schizophrenic present, and above all the systematic delegitimation described here, all in one way or another exemplify the proteiform nature and effects of this particular disjunctive process.” (Jameson, 1993: 399)

utópico o liberatorio, lo que supone un riesgo para el proyecto político de carácter marxista esperado:

The crisis in historicity now dictates a return, in a new way, to the question of temporal organization in general in the postmodern force field, and indeed, to the problem of the form that time, temporality, and the syntagmatic will be able to take in a culture increasingly dominated by space and spatial logic. If, indeed, the subject has lost its capacity actively to extend its pro-tensions and re-tensions across the temporal manifold and to organize its past and future into coherent experience, it becomes difficult enough to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but “heaps of fragments” and in a practice of the randomly heterogeneous and fragmentary and the aleatory. These are, however, very precisely some of the privileged terms in which postmodernist cultural production has been analyzed (and even defended, by its own apologists). (Jameson, 1993: 25)¹²⁴

Como bien sintetiza Ceserani a propósito del teórico americano:

Un'altra caratteristica fondamentale della cultura postmoderna è il senso debilitante di un eterno presente, che cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica sia in quella apocalittica e catastrofica. Ecco che allora nei prodotti culturali di questo periodo si assiste al declino delle tematiche della temporalità, della memoria e della «durata». [...] Una conseguenza della scomparsa del passato tocca le scritture, con le loro ambizioni retoriche e stilistiche. Le tradizioni stilistiche si appiattiscono, perdono anch'esse di profondità, diventano tutte uguali, tutte a loro volta consumabili, imitabili con grande disinvoltura, visitabili come un immenso museo mortuario degli stili, pasticciabili come gli ingredienti della cucina postmoderna o *nouvelle cuisine*: «una tendenza a giocare con le forme, a tentare la produzione aleatoria di nuove forme o a cannibalizzare allegramente le vecchie». (Ceserani, 1997: 87-89)

Para Jameson (1993), además, el equivalente literario de la pérdida de sentido histórico sería el pastiche,¹²⁵ una técnica artística que imita y combina textos, estilos o autores, y que es la restauración postmoderna de un modernismo domesticado. El juego formal y lingüístico de esta técnica sería puramente lúdico porque, en lugar de iniciar un diálogo creativo y crítico con el pasado, absorbería, combinaría e imitaría diferentes estilos y autores al azar, de manera superficial y confusa, privilegiando lo efímero y lo relativo engendrados por el descentramiento de los sujetos, los valores y las teorías. El pastiche equivaldría a un eclecticismo vacío por ser una versión neutral, meramente

¹²⁴ Véase la definición de historicidad que Jameson proporciona: “Historicity is, in fact, neither a representation of the past nor a representation of the future (although its various forms use such representations): it can first and foremost be defined as a perception of the present as history; that is, as a relationship to the present which somehow defamiliarizes it and allows us that distance from immediacy which is at length characterized as a historical perspective. It is appropriate, in other words, also to insist on the historicity of the operation itself, which is our way of conceiving of historicity in this particular society and mode of production; appropriate also to observe that what is at stake is essentially a process of reification whereby we draw back from our immersion in the here and now (not yet identified as a “present”) and grasp it as a kind of thing— not merely a “present” but a present that can be dated and called the eighties or the fifties.” (Jameson, 1993: 284)

¹²⁵ Jameson utiliza el concepto de pastiche de la obra *Filosofía de la nueva música* de 1949 del filósofo Adorno, sobre la relación entre la sociedad industrial y de masas y la experimentación musical de Schoenberg y Stravinsky, que Thomas Mann retoma en *Doktor Faustus*.

imitativa y sin impulso satírico ni gnoseológico, de la práctica estilística de naturaleza intertextual, la parodia.

Por otro lado, el teórico McHale (1992, 2004, 2015) interpreta la fragmentariedad y la discontinuidad de la experiencia contemporánea como una manera diferente de aproximarse a la historia, destacando su complejidad e irreductibilidad a los criterios de linealidad, unidad y progreso temporal. La fragmentación textual, la manipulación de la secuencia lógica y cronológica de los acontecimientos, la heterogeneidad lingüística y expresiva, la contaminación de los géneros literarios y la significación basada en la intertextualidad, se vuelven aquí reflejo de la incertidumbre ontológica y epistemológica de la postmodernidad (Meschini, 2018: 23).

De acuerdo con lo ya observado por Lyotard (2014: 7) en relación a la condición postmoderna, que afina nuestra sensibilidad por las diferencias y nuestra capacidad de aceptar lo inconmensurable, para McHale el postmodernismo puede ser un factor potente de pluralización, ya que reconoce una multiplicidad de sujetos colectivos que hacen la historia, tanto en el sentido de construir el propio pasado de manera diferente como en el sentido de crear el presente y de planificar el futuro, de un modo también conflictual. El postmodernismo, como la antropología, ha demostrado que a nivel de la historia no existe un recorrido único. La multiplicidad de “nosotros” — una categoría abierta y sensible a la alteridad en un sentido espacial y sincrónico, temporal y diacrónico — obliga a pensar en la historia como si fuera una pluralidad de rutas diferentes — con sus necesidades, ideologías, proyecciones —, que se cruzan y solapan en lugar de confluir en una misma dirección (Meschini, 2018).

Prevale la idea de que hay muchas modalidades culturales y políticas de construir el pasado, de orientar la memoria colectiva y de utilizar o absorber estrategias específicas de memoria. Es el problema de la representación ideológica del pasado basado en la tradición cultural o mediado por el control de un grupo dominante. La historia se percibe como una construcción discursiva, cuya relación con la realidad pasada es cuestionable: las interpretaciones de los hechos históricos dependen de la subjetividad del historiador, de sus intereses políticos, del contexto en el cual compone sus obras y del marco en que se los recibe. De esta manera, la historiografía no puede garantizar la estabilidad de sus conclusiones, ni ofrecer unas pruebas firmes sobre lo ocurrido. La historia se vuelve incierta y es necesario cuestionar su accesibilidad.¹²⁶

¹²⁶ En *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto* (2006), el historiador italiano Carlo Ginzburg se opone a la perspectiva escéptica y relativista de la historiografía postmoderna reivindicando la posibilidad de la

A propósito de esto Meschini observa que:

Certamente la fine dei metaracconti comporta rischi di deriva relativistica ma può anche aprire nuove opportunità conoscitive che riescano laddove i grandi racconti della modernità hanno fallito. La questione centrale consiste dunque nel come leggere questi processi: come un'allarmante fine dei lavori accompagnata dal trionfo delle apparenze, del relativismo e di un eterno presente, o accogliendo la proposta di Linda Hutcheon, come un'opportunità per far emergere i discorsi del margine e della differenza, come *chance* per trasformare il sapere attraverso la rinuncia alle certezze? (Meschini, 2018: 26)

Esta perspectiva de apertura a la diferencia, relacionada con los temas de la fragmentación y la discontinuidad, es efectivamente la visión reivindicada también por Hutcheon, que defiende el alcance histórico del postmodernismo, además de destacar la existencia y la potencialidad de una pluralidad de historias y perspectivas históricas:

To speak of provisionality and indeterminacy is not to *deny* knowledge [...]. What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past [...]. In other words, the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems*, which make those past "events" into present historical "facts". (Hutcheon, 1988: 88-89)

La reflexión sobre el tiempo histórico es, por ende, esencial en la postmodernidad; solo que el conocimiento histórico necesita de una redefinición que tenga en cuenta cómo la arqueología del saber de Foucault (1979) toma cuerpo, precisamente gracias a la idea de las quebraduras y rupturas históricas, y que "un recupero della storicità e della temporalità dell'uomo [avviene nella postmodernità] attraverso un processo in negativo e in termini di problematicità" (Meschini, 2018: 28), es decir, cuestionando la accesibilidad de lo real en términos de la significación transcendental, puesto que el sentido puede ser derivado solamente desde el interior de los textos (Hutcheon, 1988).

En resumen, el concepto de tiempo en la postmodernidad está relacionado con la fractura, el desajuste y la complejidad. Eso:

construcción histórica basada en fuentes y pruebas. Más que en el relativismo escéptico, Del Giudice está interesado en la pluralidad de las perspectivas en la construcción histórica como emerge del juego de voces y perspectivas en *Orizzonte mobile*.

non significa necessariamente rifiuto o fine della storia, né tantomeno una fuga dalla storia, quanto piuttosto la prevalenza di un concetto di tempo problematico, debitore anche delle ricerche della fisica contemporanea e della visione plurima del mondo tecnologico, nel quale la storia non può più definirsi come il flusso continuo, progressivo e indifferenziato del divenire di una realtà unica. (Meschini, 2018: 27)

A nivel literario, la brecha ontológica existente entre la continuidad de la conciencia experiencial y la naturaleza fragmentada y discreta del lenguaje que la simboliza, crea la discontinuidad temporal:¹²⁷

Gli scrittori della postmodernità vengono alle prese con l'insanabile problema che l'esperienza non accade nel linguaggio ma non può essere comunicata altrimenti che con il linguaggio. La frattura tra il linguaggio e la coscienza è complicata dal legame inscindibile e necessario che si stabilisce tra le due forme di esperienza del mondo. (Meschini, 2018: 31)

Pero, a diferencia del *stream of consciousness* joyciano, la narrativa postmoderna no intenta reproducir las dinámicas simultáneas y solapadas de pasado, presente y futuro en la conciencia, con el objetivo de ocultar la distancia entre percepción temporal y representación verbal. Presenta, en cambio, el tiempo histórico, que al volverse discurso verbal emerge en sus versiones actualizadas, que subvierten y fraccionan el orden de unidad temporal y semántica. Los acontecimientos no tienen un sentido muy claro y su duración es interrumpida a lo largo de un progreso poco lineal, lo que requiere un esfuerzo interpretativo constante para acceder a un sentido siempre indeterminado y parcial, en un contexto donde el mundo real es solo una de las tantas versiones posibles que no remiten a una realidad externa preexistente. Como observa Meschini:

Diversamente dalle strategie narrative moderniste, la scrittura della postmodernità non intende nascondere l'opacità del discorso verbale ma la esibisce quale strumento di invenzione e creazione dell'esperienza. Anziché riprodurre l'esperienza, il linguaggio la ricrea e nel farlo le imprime i segni della sua natura discreta e franta.

Sotteso a questa nozione è certamente il relativismo filosofico postmoderno, il quale sostituisce all'esistenza oggettiva del reale, quale dato certo della conoscenza, l'esistenza di una pluralità indefinita di "versioni" di mondi, costruite dai linguaggi. (Meschini, 2018: 31)

Como comentábamos antes, la visión contemporánea de la historia se define tanto por la discontinuidad como por la fragmentación.

¹²⁷ Meschini (2018: 29-30) remite al crítico holandés Bertens, que interpreta el análisis de la discontinuidad temporal de Jameson a través del concepto lacaniano de esquizofrenia como distorsión lingüística, al no poder acceder al lenguaje. En palabras suyas, "Since it is language that gives us our «experience of temporality, human time, past, present, memory, the persistence of personal identity», such a failure leads to an absence of the experience of temporal continuity in the patient who therefore is condemned to live in a perpetual, always discontinuous, present: «schizophrenic experience is an experience of isolated, disconnected, discontinuous material signifiers which fail to link up into a coherent sequence». (Meschini, 2018: 30)

Este segundo concepto se refiere al pluralismo de la contemporaneidad, que no se puede reconducir a ningún esquema interpretativo unitario porque remite a innumerables formas de conocimiento en un contexto de ilimitada amplitud del saber. En un entorno de semejante complejidad, por consiguiente, la fragmentación se puede leer positivamente como dimensión de indeterminación, transitoriedad y falta de completitud. Y esto se traduce en prácticas artísticas caracterizadas por la existencia de formas culturales heterogéneas, que cada uno de los estudiosos del postmodernismo interpreta de manera muy diferente según su aproximación teórica, como el eclecticismo superficial típico del capitalismo consumista (Jameson) o como el compromiso ético y político que problematiza el conocimiento histórico, mostrando su naturaleza narrativa e incoherente y dando así voz a la diferencia (Hutcheon) (Meschini, 2018: 32).

El concepto de fragmento, además, como advierte Meschini (2018: 33), señala también, dentro del discurso postmodernista, la centralidad del detalle incompleto y parcial, es decir, la imposibilidad de abarcar la complejidad de la experiencia en un sistema exhaustivo.

Narratológicamente, la heterogeneidad temporal se traduce en narrativas cortas y en técnicas que interrumpen la linealidad lógico-cronológica, multiplicando los planos de realidad y las dimensiones temporales, como en el caso de las “híper-novelas” de la segunda mitad del siglo XX o de las obras semióticas de Calvino — *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1973), *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979), *Palomar* (1983) —, que sondean la inagotable multiplicidad potencial de lo narrable a través de experimentos estilísticos y cognoscitivos (Meschini, 2018). En las obras calvinianas citadas, las estructuras acumulativas y las estrategias textuales — el proceso combinatorio y la unidad del marco en *Le città invisibili*, la estructura episódica de *Palomar* —, llevan la narración hacia múltiples direcciones, que son “garanzia di una verità non parziale” (Calvino, 1995: 726), inacabada, provisional y posible. Las metáforas del laberinto, la circularidad, el bosque, el caleidoscopio, el cristal, el solapamiento y la reversibilidad señalan la existencia de una forma provisional, la literatura, que proporciona estructura a la multiplicidad y al dinamismo de la existencia:

Lo spazio letterario supplisce dunque alla carenza di forma dell’esperienza, creando fragili e molteplici geometrie del possibile, che si attualizzano nella dimensione temporale plurima e mobile dell’atto della lettura. Stando alla riflessione calviniana, il frammento si propone, dunque, paradossalmente come un sintomo e allo stesso tempo un rimedio per la dirompente mancanza di forma della vita moderna, la quale richiede di essere letta attraverso un percorso discontinuo, fatto di ritagli di senso e di tempo. (Meschini, 2018: 36)

La operación más importante de Meschini (2018: 38-40) es recoger la enseñanza de teóricos como Edward Said, que ve en el fragmento el símbolo ambivalente de la incertidumbre ontológica y epistemológica postmoderna y de dos realidades opuestas que caracterizan también la dimensión social de la época contemporánea: la disgregación, la ruptura y el pluralismo por un lado y, por otro, (el recuerdo de) la totalidad, la unidad y la uniformidad.¹²⁸ Meschini insiste en que es el valor constructivo de la deconstrucción de Said lo que posibilita el concepto de diferencia.¹²⁹ Según el teórico palestino, el concepto de comienzo — o dispersión y separación — remite al principio de la diferencia y no del desorden o de la entropía, pues debe pensarse como una repetición del relato de “origen”, que se conecta con lo existente, pero que cuestiona la idea misma de origen y afirma la importancia de lo nuevo.

Como resume muy bien Meschini:

Ripensare la storia in base a una prospettiva frammentaria e discontinua non significa semplicemente far esplodere i valori della continuità e dell'unità, rompere con i principi guida della modernità, quanto piuttosto tracciare nuovi modi di leggere e rappresentare l'esperienza umana. Il postmodernismo tende verso l'indeterminatezza non in virtù di un generico spirito ludico ed eclettico, di una tendenza al *pastiche* priva di valenza critica come sostiene Jameson, ma perché, come ricordato da Hassan, il centro non tiene più, i grandi sistemi di spiegazione del mondo sono entrati in crisi, i loro miti e ideali si sono rivelati fallaci, e solo una narrazione che rinunci alla continuità e all'unità può paradossalmente garantire una conoscenza non parziale. [...] Le tendenze decostruttive della cultura postmoderna sottendono perciò una finalità “costruttiva”. (Meschini, 2018: 41)

Según Meschini (2018), las pruebas de esta condición de indeterminación, donde prevalecen tendencias opuestas, se encuentran en las estrategias textuales tanto formales como temáticas. La estructura formal es fragmentaria, pero es parte de un marco interpretativo globalizante; la tendencia a la segmentación está asociada a un impulso híper-constructivo que privilegia estructuras narrativas complejas; el rechazo de la referencialidad se combina con el interés en cuestiones éticas y ontológicas. En el ámbito de la representación de la historia, después de cierta idea de la historia basada en los mitos

¹²⁸ Meschini precisa que la idea de fragmento se remonta a mucho antes de la literatura postmoderna y hace referencia en particular a escritores de fragmentos que exploran la “multiplicidad” y la posibilidad: Thomas Stearns Eliot, Raymond Queneau y Jorge Luis Borges.

¹²⁹ Meschini (2018: 40-41) observa que Edward Said utiliza los conceptos de Derrida, Foucault y Deleuze para transformar el concepto de comienzo en un volver atrás, además de ser un punto de partida para un progreso. Cada comienzo es en realidad una interrelación entre lo existente y lo nuevo, y se puede interpretar en términos de discontinuidad y diferencia en lugar de desorden y entropía.

de la continuidad, del progreso y de la teleología (Idealismo alemán), la literatura prefiere la escritura corta, la multiplicidad de los planos temporales, la estructura combinatoria en la híper-novela y las rupturas en la continuidad del relato. Las pistas de un compromiso ético-existencial están en la actividad de lectura que busca reconstruir las fracturas del texto y en la tensión ética de la visión utópica del autor.

En la experiencia contemporánea el predominio del espacio resulta claro en las manifestaciones artísticas y culturales — como tema del imaginario social —, así como en las preocupaciones teóricas y epistemológicas del giro espacial preconizado por Foucault en la conferencia *Las heterotopías* de 1967:¹³⁰

La gran obsesión que atravesó el siglo XIX, como se sabe, fue la historia: temas del desarrollo y de la detención, temas de la crisis y del ciclo, temas de la acumulación del pasado, gran sobrecarga de muertos, enfriamiento amenazador del mundo. El siglo XIX encontró en el segundo principio de la termodinámica lo esencial de sus recursos mitológicos. La época actual sería más bien la época del espacio. Nos hallamos en la época de lo simultáneo, nos hallamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo cercano y lo lejano, del lado a lado, de lo disperso. Nos hallamos en un momento en el que el mundo se experimenta, creo, no tanto como una gran vida que se desarrollaría a través del tiempo sino como una red que relaciona puntos y que entrecruza su madeja. (Foucault, 2010, 63-64)

Por lo que respecta al campo teórico, Jameson (1993) observa que la postmodernidad se distingue por la prevalencia de la categoría espacial mientras que el paradigma moderno es el ámbito del tiempo, es decir, de la diferencia y del cambio. A partir de su aproximación marxista, Jameson proporciona una interpretación básicamente negativa del giro espacial postmoderno, que él asocia a la falta de profundidad, a la inmovilidad, la simultaneidad y la atemporalidad:

The crisis in historicity now dictates a return, in a new way, to the question of temporal organization in general in the postmodern force field, and indeed, to the problem of the form that time, temporality, and the syntagmatic will be able to take in a culture increasingly dominated by space and spatial logic. If, indeed, the subject has lost its capacity actively to extend its proportions and re-tensions across the temporal manifold and to organize its past and future into coherent experience, it becomes difficult enough to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but “heaps of fragments” and in a practice of the randomly heterogeneous and fragmentary and the aleatory. (Jameson, 1993: 25)

¹³⁰ En opinión de Jameson, el modernismo se distinguió por su interés por el tiempo, como se destaca en obras como *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust y también, por ejemplo, *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger o el comienzo de *Four Quartets* (1944) de T. S. Eliot.

En el ámbito de los estudios de geografía cultural, sin embargo, gracias a los aportes del posestructuralismo y del poscolonialismo, la geógrafa británica Massey (2005) ha criticado el análisis dicotómico de Jameson reivindicando la dimensión múltiple y crítica del espacio:

Jameson also counterposes space as a closed synchrony (the postmodern) to space as convened into a single temporal linearity (the modern). In my view neither of them is an adequate formulation of space or time. Jameson's response to a depthless world, as he sees it, is to replace it with one where depth takes the form of a single history, which organizes spatial difference. We do, certainly, need a new imagination but a return to that regionalising, temporally convening, one of the modernity does not provide a politically adequate alternative. The shift in viewpoint, so common in comparisons of modernity and postmodernity, from *one* history to *no* histories, from a single (progressive) story to a synchronic depthlessness, in both areas though in radically different ways, denies the real challenge of the spatial. (Massey, 2005: 78)

Massey ha reconceptualizado la idea de espacio como producto de interrelaciones, intentando separar la palabra de los numerosos conceptos en los que se ha incrustado como estaticidad, cierre, representación fija, muerte. Massey critica estas asociaciones que separan el espacio del tiempo y que restan valor al espacio, convirtiéndolo en lo contrario negativo del tiempo. En otras palabras, su reinterpretación alternativa en términos relacionales y no identitarios se aleja de las ideas del espacio como contenedor en el cual ocurren procesos o entidades. En cambio, cualquier espacio o lugar son realizaciones precarias, y no esencias, que se rehacen continuamente en los procesos de interrelación:

Equations of representation with spatialisation have troubled me; associations of space with synchrony exasperated me; persistent assumptions of space as the opposite of time have kept me thinking; analyses that remained within the discursive have just not been positive enough. It has been a reciprocal engagement. What I'm interested in is how we might imagine spaces for these times; how we might pursue an alternative imagination. What is needed, I think, is to uproot 'space' from that constellation of concepts in which it has so unquestioningly so often been embedded (stasis; closure; representation) and to settle it among another set of ideas (heterogeneity; relationality; coevalness... liveliness indeed) where it releases a more challenging political landscape. (Massey, 2005: 13)

Gracias a la recuperación de la lección de Derrida¹³¹ sobre la dimensión temporal del espacio y de las filosofías de Spinoza, Bergson y Deleuze sobre el mundo como devenir

¹³¹ Para Derrida no existen términos absolutos que correspondan a un sentido, una presencia o una verdad, sino que todo término se forma gracias a la relación, diferenciación y subsiguiente jerarquización con respecto a lo que no es él. Afirmar que la diferencia o la *différance* es la estructura de la cual surge el sentido, en lugar de la identidad y la presencia, permite repensar tanto la concepción de sentido como la concepción de sujeto. El concepto de *différance* significa a la vez diferenciación y diferimiento, espaciamento en el tiempo y temporalización del espacio. Como explica Massey: "The very concept of *différance* holds within it an imagination of both the temporal and the spatial (deferral and differentiation).

y creación de lo nuevo, Massey (2005) asocia el espacio a otras ideas conectadas con el ámbito de la contemporaneidad radical: carácter incompleto, movimiento, devenir, heterogeneidad, relacionalidad, sincronidad y complejidad de redes.

La aproximación de Massey se abre a la dimensión política, puesto que permite reconocer que en la contemporaneidad conviven sociedades con trayectorias espacio-temporales diferentes, que no equivalen a un relato histórico único, que es el que definen los países dominantes. De manera semejante, la geógrafa se opone a la domesticación del espacio por el tiempo y a todas las afirmaciones problemáticas enunciadas por otros teóricos como Bachelard. Su enfoque sobre el constante devenir del espacio se abre a la posibilidad de otras relaciones no necesariamente hegemónicas.

El espacio se convierte en esfera política, porque pensar de manera espacial significa considerar la existencia de múltiples procesos de coexistencia, abrirse a una política relacional basada en la negociación de relaciones y dentro del proceso conflictivo de la constitución de lo social, tanto humano como no humano (Massey, 2005: 147).

Por ende, semejante codificación del espacio de Massey (2005) nos proporciona una herramienta útil para profundizar en las reflexiones ontológicas y las implicaciones ético-políticas de Del Giudice, además de entender sus elecciones a nivel narratológico (la construcción de los personajes, las estructuras narrativas, el tiempo y el espacio).

4.2.2 *Postmodern impegno*¹³² en Italia

Como ya se ha mencionado al principio de este capítulo, muchos han sido los detractores de la categoría histórica y epistemológica de lo postmoderno, especialmente al extenderse su uso desde la literatura y la filosofía al ámbito más propiamente político (Jansen, 2002;

Derrida is explicit, too, about certain aspects of space which I would argue are crucial (space as interval, and as holding open the possibility of an open future). Within deconstruction (at least in its theory if not always in its practice), space is explicitly temporalised; changing the ‘e’ to an ‘a’ adds time to space. ‘Dissemination’ ‘marks an irreducible and generative multiplicity’ (1972/1987, p. 45; emphasis in the original), only *différance* is fully historical. This mobilisation and fracturing of structures both questions pretensions to integrity and self-presencing and overcomes the impasse of *langue* versus *parole*. For Derrida spacing is fundamental to difference/*différance*. It enables the opening up of the usual meaning of ‘history’. In *Of grammatology* he writes, ‘The word “history” doubtless has always been associated with the linear consecution of presence’ (cited in 1972/1987, p. 56). One might query the all-too-easy mobilisation of ‘always’, but the sentiment is well taken. And this linearity of the (then) hegemonic meaning of history is argued to have a whole set of further implications (‘an entire *system* of implications’ – 1972/1987, p. 57; emphasis in the original), including teleology, continuity and the assumption of an interiorised accumulation of meaning.’ (Massey, 2005: 49)

¹³² *Postmodern impegno* es el título del volumen editado por Pierpaolo Antonello y Florian Mussgnug en 2009 sobre la dimensión ética y política del postmodernismo en el contexto italiano.

Antonello y Mussnug, 2009; Meschini, 2018: 14). Al hilo del filósofo alemán Jürgen Habermas (1993) y de su rechazo de la crítica radical de la modernidad y sus proyectos inacabados, los opositores de la categoría mencionada han tratado de rescatar el potencial emancipador de la razón iluminista, en contra de la tentativa postmodernista de borrar los límites entre razón y dominación, consciente e inconsciente, verdad e ideología, en la confianza de que al abandonar la razón se elimina la dominación. Y han acusado al postmodernismo de conservadurismo político y lo perciben, de manera igual a la de Adorno, como la irracionalidad cultural de un esteticismo postnietzscheano, corporizado en la teoría francesa contemporánea de Foucault y Derrida, que abdica de todo proyecto político.

Más que resumir una vez más las diferencias teóricas entre los defensores y los detractores del pensamiento postmoderno y las características del debate italiano — tarea que por un lado Bertens (1995) y por otro Ceserani (1997), Jansen (2002) y Di Gesù (2003, 2005) han realizado admirablemente —, quisiéramos señalar el modo en que el contexto cultural italiano ha influido negativamente en las reflexiones críticas sobre las prácticas postmodernistas. Muchos estudiosos, en línea con el enfoque neomarxista de Jameson (1991), más propenso a ver en la intertextualidad sincrónica o *pastiche* de las prácticas postmodernistas un vacío cultural y retórico y un conformismo político, han reflexionado solo de paso sobre los supuestos de la noción de compromiso ético y político en la época actual.

El volumen colectivo *Postmodern impegno* (2009), editado por Antonello y Mussnug, con textos de estudiosos italianos (de universidades extranjeras) e italianistas extranjeros, se revela como una contribución preciosa para apreciar la categoría de lo postmoderno, en tanto que relacionada con una visión plural y no “apocalíptica” del saber y, por tanto, prometedora de posibilidades inéditas de reinterpretación de muchos trabajos. Gracias a un enfoque post-ideológico y post-hegemónico a la cultura italiana desde finales del siglo XX, la obra va a contracorriente porque revisa este supuesto — el del prejuicio hostil —, que está en la base de gran parte del debate italiano sobre el postmoderno a partir de los años ochenta; es decir, que el postmoderno coincidiría con lo que los italianos llaman la crisis del compromiso ético y socio-político.

Al imaginario de la generación crecida al amparo de la cultura de masas, la tecnología, los *mass media* y la sociedad mercantilizada, intelectuales como Romano

Luperini (2005)¹³³ aplican una idea de literatura centrada en su primacía, en su textualidad y en el autor; una concepción de memoria y de *impegno* dependientes en categorías ideológicas fijas, que simplifican la compleja realidad de la cultura y de su transmisión (Antonello y Mussgnug, 2009: 15-22). De hecho, de manera muy elitista ellos desconfían de la industria cultural y la cultura de masas a lo Adorno — la cultura de la televisión, música y películas comerciales, videojuegos, internet —, reduciéndolas al juego lingüístico-estilístico lúdico, evasivo y sin la complejidad del pastiche intertextual — citas heterogéneas vacías, despojadas de su trasfondo original y sin un estilo personal después de la disolución del sujeto burgués — y de la autorreflexividad — el uso de estrategias formales aptas para revelar y romper los códigos del arte tradicional —; critican el supuesto debilitamiento de la memoria histórica, que descontextualiza el pasado y lo recupera solo en términos superficiales estéticos, que lo vuelven ficticio; acusan a la nueva generación de falta de compromiso ético-político, por no afirmar la prioridad de lo literario como lugar privilegiado de comprensión crítica del mundo, y por utilizar una vasta gama de prácticas, discursos y géneros expresivos que se alejan del modelo *high-brow* de la literatura *engagé*, del involucramiento político directo o del periodismo.¹³⁴ Surgiendo de las cenizas del sujeto moderno — crítico, freudiano y marxista — y sometiéndose a la que Jameson (1993) llama la lógica del capitalismo tardío, el sujeto postmoderno sería un consumidor solipsista sin proyectualidad en un mundo relativista, subjetivo, probabilístico y discontinuo. Se ocuparía solo del aquí y ahora, ignoraría el pasado y la memoria, sustituiría el deseo utópico con la representación de la crisis del tiempo y de la historia con fines paródicos, separando moralidad, política y arte (Antonello y Mussgnug, 2009: 2; Ceserani, 1997: 142).

Sin embargo, y en línea con los estudios de Huchteon, que define la ficción postmoderna como “parodic postmodern historiographic metafiction” (2002: 103), Antonello y Mussgnug (2009) argumentan que los rasgos estéticos y los fundamentos filosófico-científicos que remiten al universo postmoderno, ya mencionados en el apartado 4.2, fomentan incluso el compromiso socio-político. Lo importante es

¹³³ Es la tesis defendida también por otros filósofos y críticos como Jürgen Habermas (1993), Fredric Jameson (1993) o Terry Eagleton (1997).

¹³⁴ Antonello y Mussgnug (2009: 18) hablan de un prejuicio “romántico” e “idealístico” en los críticos neomarxistas Luperini y Benedetti, que les lleva a contradicciones en su análisis crítico: “While the quality of a work of art, and of literature in particular, is described by Luperini in terms of its intrinsic complexity and ambiguity, the writer, as a public intellectual, is expected to perform a polarizing, unequivocal ideological role, and hence to adopt simplified (or simplistic) cognitive and rhetorical strategies. Instead of drawing attention to ambiguity and ambivalence, the engaged and critical writer must become, according to Carla Benedetti, a modern *parresiaistes*: ‘he who speaks the truth’.”

reinterpretar de manera menos restrictiva e ideológica la noción de *impegno*, según lo que ya Calvino y Vittorini habían intuido en los años sesenta acerca de la *letteratura impegnata*.¹³⁵

impegno could thus be re-described, simply, as an ethical or political position channelled through specific cultural and artistic activities, against any restrictive ideological brace. Progressive art, in this context, is not defined as a struggle for a new hegemonic affirmation – the transformation of plurality into a new *habitus* – but as a challenge to any form of hegemony. (Antonello y Mussnug, 2009: 11)

Por otro lado, en el artículo *All'Est nulla di nuovo*, publicado en ocasión de un congreso de literatura en Budapest en 1989, algunos meses antes de la caída del muro de Berlín, es el mismo Del Giudice quien nos da una pista para leer su producción bajo el signo del *impegno* y del desafío a la hegemonía, incluyendo la hegemonía implícita en el canon literario postmoderno, que se pretende típico de países con un avanzado nivel tecnológico y político:

Non sarebbe giusto dire che chi scrive nei Paesi mediamente ricchi e mediamente democratici d'Occidente scrive di sé e dei piccoli problemi individuali, mentre chi scrive nei Paesi poveri o dominati scrive della Storia e delle sue tragedie. Sabry Hafez, proprio in questo convegno, ha insistito molto sulla sensibilità postmoderna della letteratura araba, sul ruolo dei media, sulla diffusione dell'elettronica e dell'informatica; e gli israeliani hanno parlato di una narrativa nuova per la quale i problemi di Israele con l'ebraismo, e dell'ebraismo con la Palestina sono eventi troppo grandiosi, più grandi comunque della vita, e di una letteratura che si concentra sui piccoli dettagli del dolore connesso quotidianamente alla fabbrica della *Israeli life*. (Del Giudice, 1989a)

El escritor reflexiona sobre la existencia de diferentes tipologías de *impegno* no directamente reconducibles a través de una rejilla prescriptiva de tipo ideológico. Además, evidencia cómo la centralidad que el mundo occidental ha presentado siempre de sí mismo, basada en la dominación ideológica y el desarrollo de una temporalidad diferenciada, ha contribuido a la construcción de un punto de vista propio, de una imagen y de una historia que se supone que se diferencia de la de los dominados.¹³⁶ Por ese

¹³⁵ “*Impegno*, in the Italian context, is normally associated with a specific historical period – from the late 1940s to the 1960s –, in which cultural and political actors converged on a communal project based on strict ideological premises and tied to emancipatory and potentially revolutionary action. There has been a sustained tendency – still visible now – to associate *engagement* or *impegno* with figures such as Jean-Paul Sartre or Pier Paolo Pasolini. As Alan O’Leary points out in chapter ten this ‘theoretical narrowness’ has led to a restrictive pigeonholing of *impegno* [...]”

For many post-war Italians, *impegno* was inseparable from the idea of political hegemony: as organic intellectuals in the Gramscian sense, the *engagé* writer or filmmaker had to shape collective consciousness and co-opt individuals into a communal project for global transformation and revolutionary change.” (Antonello y Mussnug, 2009: 9-10)

¹³⁶ Véanse los estudios postcoloniales de Dipesh Chakrabarty (2000), que desenmascara el universalismo occidental y la carga de particularismo y de violencia de la que se ha alimentado.

motivo, no tiene sentido asumir temáticas de urgencias socio-históricas en la producción literaria de países sacudidos por guerras o conflictos, ni asumir tampoco temáticas de minucias cotidianas o de tecnología de los países occidentales. La sensibilidad postmoderna — y este es uno de los pocos usos del termino “postmoderno” que hemos encontrado en los textos de Del Giudice que hemos analizado —, narra el presente de maneras múltiples, no diferenciando lo privado de lo público, sin reducir la microhistoria a una vacua superficialidad:

E allora? Allora, mentre Adam Michnik accende una nuova sigaretta e il taxi attraversa rapido la più larga via dei negozi, allora è che le loro storie, qualunque cosa raccontino, si inseriscono comunque nell'orizzonte di una Storia ancora operante, o meglio di una Storia che si vede ancora all'opera. La Storia da noi non è certamente finita, però non si vede più. Nessuna nazione minaccia i nostri confini, nessun mezzo militare che non porti le nostre insegne attraversa le strade, nessuno spirito religioso arma la nostra mano (la religiosità, anche quella che ha ripreso a circolare da poco nella nostra letteratura, finisce subito in sagrestia), ma certamente la Storia da noi c'è ancora e fa i suoi morti (morti di mafia, morti di droga, morti di lobbies) solo che non è più visibile come determinante e collettiva, poiché grandemente invisibili, come è stato per il terrorismo, ne sono gli attori. Né dev'essere visibile in America se Susan Sontag ha chiesto proprio qui un nuovo e più ampio respiro metafisico per la letteratura, né deve esserlo in Francia se Alain Robbe Grillet, descrivendo il lavoro di Jean-Philippe Toussaint e Patrick Deville e Jean Echenoz e Marie Redonnet come l'unico interessante (e ha ragione), insiste sulla loro perdita non solo della trascendenza kantiana ma anche di ogni intenzionalità fenomenologica, sulla loro non aderenza, sul loro ontologico essere stranieri e disinvolti. (Del Giudice, 1989a)¹³⁷

La noción de *impegno* que emerge del volumen de Antonello y Mussnug (2009) toma en consideración nuevas maneras de comprometerse políticamente, que llevan a reconsiderar con cuidado la tesis del *riflusso*, es decir, de la renuncia a la política para refugiarse en la vida privada. Primero, el nuevo *impegno* se basa en una relación ética con el prójimo en la que cuentan la proximidad y el vínculo emocional más que el apego moralista a una alteridad abstracta:

a ‘thick relationship’, in which the individual establishes, first of all, an engagement with the ‘other’ (lower case), meaning the ‘neighbour’, rather than the ‘collective’, or hypostatized, phantasmatic ‘Other’, in Lacanian or Levinasian terms (Antonello y Mussnug, 2009: 11-12).¹³⁸

¹³⁷ Adam Michnik (Varsovia, 1949) es un historiador, ensayista y publicista político polaco de orígenes judíos que estuvo entre los activistas de la oposición democrática de los años setenta. En los años ochenta fue asesor del sindicato independiente autónomo Solidanos, consejero del Comité de Coordinación informal de Lech Walesa y en la primavera de 1989 participó en las negociaciones de la “Mesa Redonda” con Lech Walesa y el ministro polaco del Interior Kiszczak, para planear el curso de acción en el país afectado por la crisis económica y política y las fuertes tensiones sociales.

¹³⁸ La noción de *thick relationship* es derivada del filósofo israelí Avishai Margalit (Antonello y Mussnug, 2009: 11-12 y 238-239).

Segundo, en la época actual ha surgido la necesidad de buscar una dimensión privada de vivir lo político, que no equivale completamente a la pérdida de la conciencia social:¹³⁹

Before engaging with broader, collective issues, we feel the duty to examine and test our ethical beliefs and political convictions. As Margherita Ganeri has recently observed, in an interesting reading of Pierre Bourdieu, ‘L’impegno comincia dall’impegno su di sé e dentro il campo delle relazioni interpersonali: private, sociali e anche accademiche. [...] Bourdieu è convinto che cambiare se stessi non sia solo la premessa per cambiare il campo [intellettuale] e il mondo: pensa che significhi già cambiarli’. (Antonello y Mussnug, 2009: 12-13)

En definitiva, como destaca Antonello en otra obra titulada significativamente *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell’Italia contemporanea* (Antonello, 2012b), los críticos italianos que hablan del fin de lo postmoderno en Italia a partir de los años noventa, a menudo ignoran el debate internacional que, entre otras cosas, ha aclarado y aceptado el valor político de esta “categoría histórica y epistémica” desde hace tiempo.¹⁴⁰

Il postmoderno ha sempre avuto come nucleo caratterizzante un programma di carattere etico e di sostegno a processi emancipativi con contorni politici ben più chiari dei suoi detrattori italiani. Inoltre ha espresso un continuo impegno di analisi intellettuale rispetto a tutte le forme di discriminazione e di ingiustizia in un determinato contesto politico-culturale, dove alle macropolitiche e al massimalismo delle ideologie si sono sostituite le micropolitiche di determinati gruppi di interesse e sperequazioni sociali prodotte da particolari eventi o processi storici (le vittime della discriminazione sessuale, razziale e della modernizzazione). (Antonello, 2012b: 31)

El conocimiento sobre asuntos sociales y políticos que se comparte a través de las nuevas tecnologías lleva al llamado *upstream engagement*, es decir, una participación activa en la sociedad civil gracias a asociaciones públicas, ONGs y otros tipos de involucramiento. El intelectual post-hegemónico, continúa Antonello (2009: 14-15), promociona la conciencia y el empoderamiento de todas las clases sociales gracias a una política *bottom-up*, en lugar de la mediación *top-down* de las élites culturales del pasado:

Ancor prima della diffusione capillare del web, il postmoderno aveva inoltre posto l’enfasi sui meccanismi orizzontali e di rete sia dei processi aggregativi sia di produzione culturale, nonché sulla dimensione emancipativa del consumo culturale. Questa enfasi su orizzontalità comunicativa, meccanismi di network e democratizzazione dell’accesso alla cultura e del suo consumo, hanno contestualmente prodotto uno spostamento critico paradigmatico incentrato sulla ricezione dell’opera e sulle modalità di presa di consapevolezza del lettore o dello spettatore sulle qualità costruttive dell’opera stessa, coincidente con una fase riflessiva delle forme e sulle forme artistiche come strumento di raggiunta consapevolezza demistificate da parte di un numero sempre maggiore di lettori – quegli stessi lettori capaci ormai di formulare autonomamente giudizi critici

¹³⁹ Lo explican los análisis de los filósofos Margalit y Žižek sobre la experiencia personal y de los sociólogos Giddens y Beck sobre la vida privada (Antonello y Mussnug, 2009: 11-12).

¹⁴⁰ A tal propósito, Antonello cita en nota el estudio de Hutcheon (2002) sobre la dimensión política del postmoderno.

che coincidono con quelli dei vari critici militante o intellettuali pubblici di turno. Il contesto culturale e critico italiano, zavorrato da troppo crocianesimo, ha invece storicamente privilegiato la centralità autoriale, sia nei giudizi critici relativi all'opera, sia nella definizione stessa di impegno o di militanza artistici, concependo la trasmissione culturale sempre in termini *top-down* (ovvero attraverso quello che la sociologia della conoscenza chiamerebbe un *deficit model*), dove il "pubblico" o il "popolo" non hanno nessuna autonomia di giudizio e nessuna dimensione culturale attraverso cui legittimamente e autonomamente operare delle scelte estetiche o politiche. (Antonello, 2012b: 31-32)

CAPÍTULO 5. *ORIZZONTE MOBILE*

5.0 Introducción

En los capítulos anteriores se dispuso el recorrido intelectual y las bases teórico-conceptuales en las que se sustenta este estudio para el análisis de la obra narrativa de Del Giudice, desde el nivel del compromiso político.

Por su parte, este capítulo tiene como objetivo analizar el entramado intertextual de *Orizzonte mobile* (2009) como herramienta que cuestiona categorías culturales y modelos discursivos y literarios fundacionales de la memoria cultural occidental, para afirmar el valor de la pluralidad y de la diferencia.

Para tal fin se ha organizado en cuatro apartados: el primero se centra en describir la génesis intertextual de *Orizzonte mobile*; el segundo se detiene en detallar cómo la obra deconstruye y amplía el concepto de canon literario “belletrístico”; el tercero abarca la cuestión de cómo Del Giudice construye una memoria cultural plural, con qué archivos y desde qué perspectiva; el cuarto se focaliza en las nociones no-hegemónicas de espacio y tiempo, y en el concepto de narrativa espacializada de Del Giudice que se desprende de aquellas.

Este capítulo se cierra con un quinto apartado relativo a la duda planteada por el crítico francés Philippe Daros acerca de la decisión de publicar *Orizzonte mobile* (2009) y *In questa luce* (2013) por parte de Del Giudice, y se exponen las motivaciones temáticas y formales.

5.1 La génesis intertextual de *Orizzonte mobile*

Como hemos visto en el tercer capítulo, la crítica se ha ocupado poco o nada de *Orizzonte mobile* en general, y de la cuestión del compromiso ético-político en particular, prefiriendo centrar sus análisis en la simbología del espacio antártico (Magris, 2009; Asor Rosa, 2009a; Weber, 2010; Iacoli, 2011). Sin embargo, es suficiente examinar *Orizzonte mobile* para darse cuenta de que Del Giudice no solo no renuncia al nexo con el mundo exterior, sino que a ratos se detiene en la temática histórica, social y política de manera más explícita que en la producción previa, probablemente por ‘rendir homenaje’ a los géneros textuales predominantes en la obra, la bitácora, el diario de viaje y la escritura ensayística, propensos a referencias realísticas.

Tanto el entramado temático y estructural como el compromiso ético de la narración hacen de *Orizzonte mobile* una obra significativa a la hora de reconsiderar la dimensión histórica y política del postmodernismo literario. El texto muestra un trabajo de reconfiguración del mundo en el sentido rancieriano de *partage de le sensible*, es decir, de creación de disenso (Rancière, 2009, 2010, 2011). La naturaleza intertextual de la obra filtra una clara consciencia de la función mnésica de la narrativa y la necesidad de revisar los modelos discursivos fundacionales de la memoria colectiva de Occidente. La génesis de la última obra narrativa de Del Giudice es *Taccuino Australe*, el relato del viaje a la Patagonia y a la Antártida realizado por el escritor en 1990 y publicado en fascículos en el diario nacional italiano *Corriere della Sera* y en el diario alemán *Frankfurter Allgemeine*.¹⁴¹ Posteriormente, en lo que llega a llamarse *Orizzonte Mobile* (Del Giudice, 2009), los seis episodios aparecen ligeramente modificados.

Primero, son incorporados en un texto más largo que posee la estructura de una bitácora de dieciséis entradas, cada una encabezada por un título que menciona lugar, latitud, longitud y periodo del viaje.¹⁴² Segundo, Del Giudice añade algunos nuevos pasajes a los textos de *Taccuino australe*: la conversación con la física italiana Teresa Montaruli durante su viaje imaginario a la Antártida en 2007, que repropone la cuestión de la invisibilidad de la materia de *Atlante occidentale* — aquí son los neutrinos y los dispositivos para visualizarlos —; su pasaje aéreo hacia la Patagonia en 1990, que le permite presentar el problema de la descoordinación temporal producida por los husos horarios; su estancia en Santiago de Chile en 1990 con unos exiliados de la dictadura de Pinochet “nei giorni della Transmisión del Mando” (Del Giudice, 2009: 15), lo que le permite abordar el tema de la Guerra Fría y de la represión política en América Latina e Italia en los años setenta.¹⁴³ Tercero, algunas secciones de *Taccuino australe* son

¹⁴¹ *Taccuino australe* fue publicado en seis fascículos de *Corriere della Sera* en 1990: *Antartide, passaggio a Sud-Ovest*, el día 15 de abril; *Fra i ghiacci il nido dei quattro venti*, el día 24 de abril; *Dentro le basi, fra i russi e i cinesi*, el día 29 de abril; *Il misterioso stress dei pinguini*, el día 8 de mayo; *Il buco d'ozono sulla mia baracca*, el día 22 de mayo; y *Il cinema celeste della notte polare*, el día 1 de junio.

¹⁴² Para el periodo del viaje de 1990 y 2007, se indican el número de semana de la estación y el año. Del Giudice elimina los seis títulos de *Taccuino australe* que aparecen en el diario *Corriere della Sera* en 1990. Las entradas que contienen los textos de Bove y De Gerlache en entrecomillado son encabezadas por títulos que mencionan el lugar, los meses, el año y la expedición como, por ejemplo, en la sección o entrada número tres: *Nei canali della Terra del Fuoco, dicembre 1897- gennaio 1898. Spedizione De Gerlache*. (Del Giudice, 2009: 23)

¹⁴³ En concreto se abordan los siguientes acontecimientos: la cobertura mediática italiana filoamericana del golpe de Pinochet; la política de apoyo al golpe militar chileno por parte de Richard Nixon, Henry Kissinger y la CIA para derrocar al presidente Allende; la acogida de muchos exiliados en Italia y en otros países europeos; la iniciativa política del secretario del Partido Comunista Italiano, Enrico Berlinguer, quien, reflexionando sobre el golpe militar en Chile, avanzó su propuesta de un pacto histórico con la Dc y del alejamiento del modelo soviético para evitar la deriva autoritaria chilena.

sintetizadas o reformuladas en algunos detalles — se insiste en los trastornos mentales causados por el entorno antártico —,¹⁴⁴ y en al menos dos casos se alejan de su orden original de publicación para aumentar el efecto de extrañamiento con la secuencia inicial sobre los pingüinos.¹⁴⁵ Finalmente, los seis episodios de 1990 son yuxtapuestos a extractos de los informes de las expediciones de los oficiales de la Marina Real italiana y belga, Giacomo Bove (1883, 1992) y Adrien de Gerlache de Gomery (1904):¹⁴⁶ Del Giudice elige los pasajes de Bove y De Gerlache porque están ambientados en los mismos lugares de la Patagonia que él visita o porque contienen temáticas similares, y les añade un *incipit* metanarrativo y una *Nota* final que constituye un pequeño ensayo de crítica genética y pragmática sobre el proceso de escritura, los motivos de las fuentes utilizadas y de las alteraciones aportadas.

Orizzonte Mobile se presenta entonces como un cruce postmoderno ejemplar entre narrativas de viaje — bitácoras y diarios —, autoficción y no-ficción (Clerici, 2010: 49): los relatos de las dos expediciones científico-militares de finales del siglo XIX y de los viajes personales del narrador autodiegético en 1990 (viaje real) y 2007 (viaje imaginario), todos con destino a la Patagonia y a la Antártida, se complementan con digresiones de tipo antropológico, científico, técnico, geográfico y literario. De hecho,

¹⁴⁴ La primera entrada de *Orizzonte mobile* cita el cuarto episodio de *Taccuino australe* dedicado al encuentro entre hombres y pingüinos, pero cambia las fechas de los viajes y añade algunos detalles narrativos que insisten en el tema de la desorientación provocada por la naturaleza del Sur profundo: el encuentro tiene lugar en el viaje imaginario del 2007 y no del 1990; el protagonista llega con “una missione di biologia marina di cui fa parte Jeremy Miller, un gallese di Cardiff che si occupa dei Gentoo, i pinguini più alti tra quelli di taglia piccola” (Del Giudice, 2009: 6), un detalle que no aparece en el *Taccuino* de 1990. En *Orizzonte mobile*, Del Giudice elimina detalles sobre cómo los exploradores cocinan los pingüinos, sobre los hábitos de los pingüinos Adélie (el nido, la seducción, la protección de los recién nacidos) y añade la última frase del tercer episodio de *Taccuino australe* sobre un hombre con ataque de pánico, pero ampliándola en una escena más larga cuyo protagonista es Jeremy Miller (Del Giudice, 2009: 9-10).

¹⁴⁵ Por ejemplo, el cuarto episodio de *Taccuino australe*, *Il misterioso stress dei pinguini*, se convierte en la primera de las dieciséis entradas de *Orizzonte mobile*, titulada *Base Amundsen-Scott, 90° 00' sud e 139° 16' ovest, prima settimana dell'estate australe, 2007*; la última frase del cuarto episodio de *Taccuino australe* aparece también en esta primera entrada de *Orizzonte mobile*.

¹⁴⁶ Giacomo Bove y Adrien De Gerlache De Gomery son dos protagonistas menores de la época heroica de las exploraciones antárticas, que se extendió desde finales del siglo XIX hasta los primeros años de 1920, cuando la Antártida fue objeto de una intensiva exploración científica y geográfica, y ocho países diferentes organizaron dieciséis expediciones, lideradas por los exploradores Erich von Drygalsky (Alemania) con el buque *Gauss* en 1901-1903, Otto Nordenskjöld (Suecia) con el *Antarctic* en 1901-1903, Robert Falcon Scott (Reino Unido) con el *Discovery* en 1901-1904, William Bruce (Escocia) en 1902-1904, y Jean-Baptiste Charcot (Francia) con el *Français* en 1903-1905. El adjetivo ‘heroico’ fue utilizado como reconocimiento a las adversidades superadas por los exploradores, que disponían de recursos limitados antes de los avances tecnológicos en los trasportes y las comunicaciones. Algunos de estos pioneros no sobrevivieron a la experiencia, como Robert Falcon Scott y sus hombres. El reto de ser los primeros en alcanzar la latitud 90° S, es decir, el Polo Sur geométrico, se convirtió en el episodio más famoso de la historia de la Antártida: la competición entre Roald Amundsen (Noruega), que llegó primero al Polo en noviembre de 1911, y Robert Falcon Scott (Reino Unido), en medio de un gran eco mediático.

Orizzonte mobile radicaliza la faceta intertextual¹⁴⁷ que distingue toda la producción literaria de Del Giudice. Si en *Lo stadio di Wimbledon*,¹⁴⁸ *Atlante occidentale*,¹⁴⁹ *Nel museo di Reims*,¹⁵⁰ *Staccando l'ombra da terra*,¹⁵¹ *Mania*¹⁵² y *Orizzonte mobile*¹⁵³ se genera un debate continuo con textos literarios y visuales que emergen en forma de citas, referencias y alusiones (Klettke, 2008), en *Orizzonte mobile* el entramado intertextual

¹⁴⁷ Intertextualidad es un término acuñado por Julia Kristeva (1986) para indicar la relación dialógica entre un texto y otro (hipotexto e hipertexto, de acuerdo con Gérard Genette, 1989). El teórico literario y narratólogo francés Genette, desarrolla el concepto de transtextualidad a partir del concepto de intertextualidad de Kristeva y Barthes, todos pertenecientes al grupo *Tel Quel*: “El objeto de la poética (decía yo poco más o menos) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse «la literariedad de la literatura»), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales, de entre las que solo una nos ocupará directamente aquí, pero antes es necesario, aunque no sea más que para delimitar y segmentar el campo, establecer una (nueva) lista de relaciones que corre el riesgo, a su vez, de no ser ni exhaustiva ni definitiva.” (Genette, 1989: 9-10)

¹⁴⁸ *Lo stadio di Wimbledon* hace referencia a los escritos del intelectual triestino Bobi Bazlen, a la cultura mitteleuropea y a los poetas, narradores y pintores italianos Ungaretti, Montale, Quasimodo, Saba, Giotti, Svevo, Bolaffio. En la conversación con Gerti, en *Lo stadio di Wimbledon*, Gerti hace referencia a los artistas amigos de Bobi Bazlen: «Lui [Bobi Bazlen] poteva parlare, e dirigere, anche se dirigere non è proprio la parola giusta. Poteva farlo con Svevo, con Giotti, o con Bolaffio. Forse Svevo non lo avrebbe capito, perché non ci arrivava; era soprattutto un buon borghese. Lui però gli dava spina dorsale, lo esortava, gli spiegava che quello che scriveva aveva un senso. Però nello stesso modo riuscì a terrorizzare mia madre. Lui andava spesso dai miei genitori a Graz. Provò a convincere mia madre che poteva camminare nel buio, e mia madre non entrò mai più in una stanza con la luce spenta. Come convinse la ragazza che poi diede a mio marito a laurearsi, e le scrisse perfino la tesi. Vede, lui scrisse la tesi per lei, ma non ha mai scritto la sua. Lui viveva gli altri» (Del Giudice, 1983). Bolaffio Vittorio (Gorizia 1883 – Trieste 1931) fue un pintor influenciado por la pintura del *macchiaiolo* Fattori en Florencia y de Morandi en París, atraído también por el arte de Cézanne, Seurat y Matisse.

¹⁴⁹ A propósito de *Atlante occidentale*, Mellarini (2016: 11) cita la lección número tres sobre la exactitud de las *Lezioni americane* de Italo Calvino, cuando el escritor ligure habla de “In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d’una razionalità incorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l’altra che si muove in uno spazio gremito d’oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l’esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l’una perché le lingue naturali dicono sempre qualcosa in più rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di rumore che disturba l’essenzialità dell’informazione; l’altra perché nel render conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa in meno rispetto alla totalità dell’esperibile.” (Calvino, 2002)

¹⁵⁰ Se hace referencia a los libros del médico y físico francés Marat y a la pintura de Corot, Paul Gauguin, Richard Bonington, Stanislas Lépine, Théodore Chassériau y Renoir.

¹⁵¹ Del Giudice hace referencia a los libros sobre el vuelo y la aviación de Luciano de Samósata, Ovidio, Gabriele D’Annunzio, Franz Kafka, Antoine de Saint-Exupéry, Le Corbusier, etc.

¹⁵² Klettke (2008: 85-130) cita textos de Sigmund Freud, Michel Foucault, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, Maurice Blanchot y Roland Barthes sobre la fotografía como *retour d’un mort* o *l’image comme dépouille*, Pier Paolo Pasolini y Bataille sobre los tabúes corporales, la tradición literaria de la *École du mal* por la transgresión, etc.

¹⁵³ Del Giudice cita las bitácoras de las expediciones antárticas y patagónicas de los siglos XIX y XX de Shackleton, Scott, Mawson, Bove, De Gerlache, la narrativa de aventuras de Julio Verne, Edgar Allan Poe, Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson, Bruce Chatwin, Francisco Coloane, etc.

adquiere una dimensión aún más significativa a nivel cuantitativo: las largas citas extrapoladas de las expediciones de Giacomo Bove y de Gerlache constituyen la mitad de la obra, la otra mitad está formada por el texto de Del Giudice, *Taccuino australe*.¹⁵⁴

5.2 Parodia y política del canon literario

Que la intertextualidad (o parodia a lo Hutcheon) no solo es una característica estilística predominante sino también una clave de lectura esencial de la obra, lo prueba ante todo su proximidad a una concepción potencialmente crítica, abierta y plural del conocimiento. Cabe recordar que la intertextualidad está relacionada con la autorreflexividad: trayendo a primer plano su relación con otros textos, una obra exhibe la conciencia de ser una construcción textual y desenmascara la pretensión de ser una representación transparente de la realidad (Hutcheon, 2000; Meschini, 2018). Al mismo tiempo, reconociendo en la obra la presencia de más de una voz de la tradición literaria que le precede y le rodea, implica una revisión de las nociones de la estética moderna de genio, de autor, y de originalidad, y una aceptación de la imprescindible dialogía del texto literario y, por ende, una revisión del concepto mismo de sujeto.

Los principios subyacentes a la operación intertextual de Del Giudice, tanto en *Orizzonte mobile* como en otras obras — la pluralidad, la complejidad y la conciencia de las diferencias (incluso de las semejanzas) — se alejan de una concepción jerárquica y dicotómica del sistema literario en general, del sistema de géneros y de la función pragmática que estos implican y, como veremos, dan cuenta de la realidad en su totalidad, o mejor, lo pretenden, desde la ontología hasta la historia y la memoria.

El mismo narrador de la *Nota* final del libro nos orienta a concentrarnos en la centralidad de la operación intertextual y en su dimensión dialógica y crítica,

¹⁵⁴ De hecho, los cinco tipos de relaciones transtextuales diferenciados por Genette (1989: 10-20), que ponen al texto en relación manifiesta o secreta con otro texto, están presentes aquí: las citas explícitas y literales de los dos relatos de expediciones y de los diarios de viajes de 1990 con sus reescrituras; el paratexto anexo al texto (el título, los subtítulos de las secuencias, el prefacio y la nota final); los comentarios metatextuales sobre las narrativas que construyen la mitología antártica y patagónica; la relación hipertextual entre textos anteriores (los hipotextos de Bove, De Gerlache y de los otros exploradores) y el texto posterior (el hipertexto de *Taccuino australe* y finalmente de *Orizzonte mobile*), del cual deriva por transformación; y la relación architextual de *Orizzonte mobile* con la categoría a la que pertenece, es decir, los tipos de discurso, los modos de enunciación y los géneros literarios con los elementos formales que adscriben la obra, a saber, los diarios de viaje, los relatos de expediciones y la narrativa de aventuras.

proporcionando informaciones que, como veremos, complementan las otras pistas de lectura que nos proporciona el narrador del *incipit* en su faceta maniático-obsesiva.¹⁵⁵

En la *Nota* final, el retrato del narrador reconstruyendo la génesis de la obra, motivando la elección de los documentos utilizados como fuentes (Bove, De Gerlache y otras bitácoras) y señalando la reescritura de los documentos para adaptarlos a los lectores actuales y rescatarlos del olvido, parodia el oficio de filólogo porque pone en entredicho tanto la originalidad de las fuentes declaradas como el pacto de lectura en que estas se basan.¹⁵⁶

Mientras que la declaración de haber usado determinadas ediciones de Bove y De Gerlache y el uso efectivo de comillas para citarlas, subrayan la diferencia entre los diferentes textos que constituyen *Orizzonte mobile*:

Per Bove ho utilizzato la versione spagnola, inclusa nella miscellanea Expedición Austral Argentina (Buenos Aires 1883) commissionata dall’Istituto Geográfico Argentino, e la versione italiana, più breve, pubblicata nel fascicolo 15 dicembre 1882 della «Nuova Antologia» e ripresa da Ecig nel 1992, Viaggio alla Terra del Fuoco. Per De Gerlache ho lavorato sulla traduzione italiana di Arnaldo Faustini pubblicata da Enrico Voghera Editore di Roma, del 1902 (edizione originale Bruxelles 1901). (Del Giudice, 2009: 141)

¹⁵⁵ Por maniático nos referimos al sentido de un sentir excesivo que le da Del Giudice (significado procedente de la frase de Foscolo utilizada como epígrafe del libro) en su colección de cuentos *Mania* (1997): “Una raccolta di manie, di fissazioni e di follie, che sembrano rispondere all’ossessività che Calvino aveva individuato come una delle caratteristiche dell’agire moderno.” (Ciminari, 2012)
En la reseña sobre *Orizzonte mobile*, el escritor italiano Giuseppe Genna (2009) destaca la faceta maniática del narrador del *incipit*: “Il romanzo si apre con uno degli incipit più furibondi e belli degli ultimi decenni – in una pagina quanto altri fanno stare in 1.000 [...] Non sono un suo fan e la sua poetica è molto distante da ciò che cerco personalmente, ma davvero non capisco come si possano attribuire caratteristiche di cerebralità, “calvinismo” (da Italo miscompreso, chiaramente), algebricità, esattezza a uno scrittore che, nello stile e nella struttura e nello scavo è intensissimo e spesso delirante, sapendo governare la lingua la manda in zone oltre il controllo, ed esercita un impegno civile altissimo (chi, oltre a Del Giudice, davvero *chi?*, ha messo le mani nella materia putrida, oscena, intoccabile di Ustica? Dico: tentando l’impossibile redenzione, restituzione letteraria: questo perenne smacco, questo scacco a priori...). Viene ascritto, Del Giudice, a una *linea fredda*, quando è uno dei massimi esponenti di una *linea calda* della prosa italiana, per riprendere una celeberrima categorizzazione, non essenziale ma buona per un uso grezzo qual è quello che qui si adotta.”

¹⁵⁶ Respecto al diario de viaje *Taccuino australe*, nos referimos a un pacto de lectura referencial perteneciente a la noción de “espacio autobiográfico”, un ámbito de escrituras literarias provenientes de géneros que tienen al “yo” autorial como objeto prioritario de interés, y que comprende textos heterogéneos autorreflexivos como el ensayo y la novela autobiográfica. En cambio, el género autobiográfico propiamente dicho — caracterizado por un sólido compromiso pragmático —, es una categoría más estricta de reflexión personal (Lejeune, 1986, 1986; del Prado, Bravo y Picazo, 1994; Alberca, 2007; Scrivano, 2014). Los diarios obedecen generalmente a una expresión más espontánea e inmediata que otro tipo de relatos memorísticos, y suelen ser presentados como un género caracterizado por el verismo, ya que supuestamente su inmediatez no es deformada por el recuerdo de eventos biográficos plasmados según un plan. *Taccuino australe* es una mezcla entre bitácoras (con títulos que especifican lugar y periodo del viaje), diarios de viaje, ensayos científicos y ficción.

la reescritura¹⁵⁷ de estos textos — un evidente contrasentido, dada la información filológica previa — socava la idea de originalidad de las obras literarias y afirma la voluntad de apropiárselas:

Di questi taccuini [di Bove e De Gerlache], altrimenti sconosciuti alla maggioranza dei lettori, ho riscritto i brani che mi sono parsi i più sintomatici ricostruendo una ‘iperspedizione’ che gioca sulla diversità delle prospettive e delle voci ma anche sulla convergenza delle esperienze e dei sentimenti. (Del Giudice, 2009: 141)

La misma ambigüedad entre originalidad e hibridación sirve para socavar la credibilidad del discurso imperialista, desenmascarando su relación estrecha con el poder. En la *Nota* final del libro, refiriéndose de manera indirecta a los relatos del siglo XIX, el narrador moderno destaca¹⁵⁸ su metodología objetiva basada en la observación y la experiencia directa.¹⁵⁹

Molte spedizioni si sono susseguite negli ultimi due secoli tra Punta Arenas e la Terra del Fuoco, il Circolo polare antartico e oltre, sempre più organizzate e sofisticate nei modi del viaggiare e negli strumenti scientifici a disposizione; hanno avuto intenti strategici e di prestigio nazionale, di osservazione delle condizioni fisiche soprattutto climatiche e della fauna, e spesso un vivo interesse antropologico per la popolazione indigena sempre più scarsa e gli immigrati sempre più numerosi. Quando visitai la regione nel 1990 conoscevo i taccuini dei viaggiatori e degli scienziati che mi avevano preceduto e due di questi mi avevano colpito per la vivacità narrativa e descrittiva: quello dell’italiano Giacomo Bove (Maranzana 1852 - Verona 1887) sulla spedizione australe italo-argentina del 1882, con la nave Cabo de Hornos e poi con la goletta San José; e quello del

¹⁵⁷ Vale precisar que en *Orizzonte mobile*, el trabajo de reescritura de los pasajes de la bitácora de Bove se limita a la reformulación lingüística de algunos sintagmas, mientras que la reescritura del texto de De Gerlache reelabora más los párrafos desde el punto de vista lingüístico, con el uso de sinónimos, adjetivos adicionales o la eliminación de detalles. Por ejemplo, en la tercera entrada de *Orizzonte mobile*, titulada *Nei canali della Terra del Fuoco, dicembre 1897 – gennaio 1898. Spedizione De Gerlache* (Del Giudice, 2009: 23-36), Del Giudice elimina informaciones sobre los tipos de trabajos en Punta Arenas (son las páginas 51-55 del texto de De Gerlache) y sobre la vida de Thomas Bridge (cómo explotaba a los indios o cómo ganaba dinero con la piel de los animales) y la historia de Ushuaia (después de 1884 los misioneros británicos convencieron al gobierno argentino para que ubicara la capital de la región en Ushuaia, aunque no fuese una idea muy razonable). En lo que respecta a la elección de los pasajes de Bove y De Gerlache “che mi sono parsi i più sintomatici”, como ya indicamos, Del Giudice elige los episodios que tratan temáticas similares a su *Taccuino australe* como, por ejemplo, las experiencias extremas de la expedición De Gerlache durante el invierno austral de 1898-1899, cuando el barco *RV Belgica* permanece atrapado en el hielo y, además de sufrir las condiciones climáticas, la tripulación padece de anemia polar, escorbuto y trastornos mentales.

¹⁵⁸ La especialista en exploraciones Kennedy, destaca que “While «exploration» suggests expensive, well-organized, often state-run expeditions aiming at practical and scientific discovery — or to put it slightly more provocatively, mastery of terra incognita — «travel» encompasses a wider, possibly more inward-turning list of ends including education, religious quest, and personal amusement. Some examples of cultural encounter from the history of travel can deepen our understanding of similar encounters in the history of exploration. In any case, these are overlapping categories that should not be imposed too rigidly on trips that could have blurry motives and multiple goals: to mention just one important group, missionaries around the world aimed at saving souls, but also became early and intrepid explorers of unknown lands”. (Kennedy, 2014: 39)

¹⁵⁹ Las bitácoras comparten con los diarios de viaje un pacto de lectura implícito basado en el verismo, legitimado además por la naturaleza oficial del texto. (Kennedy, 2014)

belga Adrien de Gerlache de Gomery (Hasselt 1866 - Bruxelles 1934) sulla nave Belgica, nella spedizione promossa dalla Reale società geografica di Bruxelles, compiuta tra il 1897 e il 1899. In continuità e in una sorta di simultaneità questo libro ha raccontato la mia spedizione e insieme quelle di Bove e De Gerlache; e un mio ultimo viaggio immaginario datato 2007. (Del Giudice, 2009: 141)

Sin embargo, esta ilusión referencial que sustituye a la realidad por su representación es rápidamente rota por la referencia a la calidad literaria de los textos de Bove y De Gerlache (“la vivacità narrativa e descrittiva”), que los aproximan al estilo novelesco. Y si no fuera bastante para deconstruir la línea divisoria que separara la ficción y la no-ficción, el narrador declara la naturaleza autoficcional¹⁶⁰ del viaje de 2007, lo que, a nivel pragmático, subvierte el pacto autobiográfico subyacente al diario de 1990 e implica la voluntad de explorar la fantasía del yo, socavando así otra expectativa de lectura basada en el verismo. A este respecto conviene recordar que el tema de la naturaleza ficcional de los géneros discursivos supuestamente miméticos, como las bitácoras, ya aparece en la última entrada de *Orizzonte mobile*, cuando el narrador autodiegético ‘moderno’ las clasifica como ficción de aventura. Asimilándolos a la ficción de viaje, de misterio y de riesgo (“ultimi e veri grandi racconti d’avventura”) y distanciándolos de lo supuestamente vivido (“libri di viaggio”), el narrador moderno orienta las expectativas de lectura hacia la ficcionalización:

Ogni continente ha la sua letteratura, intendo dire i capisaldi in cui vengono fissati il mito e la memoria originando il racconto, e l’Antartide non è un caso diverso dagli altri. In questo momento non penso al *Gordon Pym* di Poe, ricalcato sulle relazioni del capitano James Weddell, e al bellissimo seguito che ne immaginò Jules Verne nella *Sfinge dei ghiacci*. Mi riferisco invece ai libri di Shackleton, di Scott, di Mawson, di Bove, De Gerlache e di altri, che nacquero qui. Sono una letteratura, ma non si tratta di ‘libri di viaggio’; per l’affresco storico, la forza della passione, la densità del mistero e un ethos sulla soglia dell’incognito e per gli apparati scientifici sono gli ultimi e veri grandi racconti d’avventura, il genere che Stevenson, nella sua classificazione del romanzo, definiva il più sensuale, dove gli autori furono anche personaggi e parti in commedia. (Del Giudice, 2009: 138)

¹⁶⁰ Manuel Alberca (2007: 64-77) habla de un “pacto ambiguo”, que da cuenta del papel del lector a la hora de entender cuánto hay de invención o de veracidad en un texto. Dicho pacto ambiguo afectaría a las variadas versiones de la “novela del yo” y estaría a medio camino entre el pacto autobiográfico (memorias y autobiografías) y el novelesco (novelas y cuentos). Estos dos últimos pactos ofrecerían opciones de recepción opuestas. El contrato autobiográfico se regiría por el principio de identidad, que identifica al narrador con el autor, y el principio de veracidad con respecto al contenido. El pacto novelesco se basaría en la separación entre las instancias narrativas, en la implícita declaración de no responsabilidad por parte del autor, y también en la verosimilitud de la historia narrada. En la autoficción, se establecería un pacto ambiguo, caracterizado por la coincidencia de las figuras narrativas (en nuestro caso el narrador autodiegético de 1990 y 2007) y una libertad típica de la ficción.

En *Orizzonte mobile*, los resultados de esta operación paródica no equivalen a menospreciar los géneros miméticos, pues Del Giudice subraya su fuerza performativa al ser “mito” y “memoria” que llevan a la ocupación de territorios, sino para revelar sus incrustaciones ideológicas y ahondar luego en la noción de memoria a nivel tanto literario como cultural. El narrador de la *Nota* final demuestra ser muy consciente de esto, pues destaca que los relatos de Bove y De Gerlache, vinculados a la política colonial y al nacionalismo,¹⁶¹ son textos oficiales de militares encargados por gobiernos e Institutos Geográficos Nacionales con objetivos económicos y militares, y una idea de conocimiento científico y antropológico prevalentemente etnocéntrica y violenta,¹⁶² en línea con la visión coetánea sobre las expediciones:

Europeans and their colonial cousins came to view expeditions of discovery as missions in the service of modernity. This higher purpose was identified with the technological innovations that made it possible for European explorers to circumnavigate the globe and reach its most remote regions, to exert their will over many of the peoples they encountered along the way, and to map out the geographical coordinates of their routes as guides to those who followed. It was identified, too, with the scientific knowledge drawn from the plant, animal, and mineral specimens the explorers collected, the meteorological, magnetic, and astronomical data they recorded, and the ethnographic artifacts and linguistic knowledge they acquired. (Kennedy, 2014:2)

Y evidencia también una prudente atención al discurso científico, tanto en el pasado como en el presente, en el sentido de oponerse a cualquier monopolio discursivo: la voz de Bove filtra la mirada hegemónica sobre los indígenas fueguinos, típica de gran parte de la antropología decimonónica (Del Giudice, 2009: 81-90), que es luego atenuada por la denuncia de las masacres y del ‘horror’ a lo Conrad, por parte del narrador moderno (Del Giudice, 2009: 70-80).¹⁶³

En *Orizzonte mobile*, la presencia de géneros discursivos generalmente no destinados al consumo literario¹⁶⁴ problematiza las premisas epistemológicas, histórico-sociológicas y políticas de la literatura concebida en un sentido “belletrístico o

¹⁶¹ “[Le spedizioni] hanno avuto intenti strategici e di prestigio nazionale.” (Del Giudice, 2009: 141)

¹⁶² “[Le spedizioni] hanno avuto intenti [...] di osservazione delle condizioni fisiche soprattutto climatiche e della fauna, e spesso un vivo interesse antropologico per la popolazione indigena sempre più scarsa e gli immigrati sempre più numerosi.” (Del Giudice, 2009: 141)

¹⁶³ La misma actitud de prudencia hacia cualquier discurso monocrático, que monopoliza las perspectivas sobre lo real, aparece en la escena de la conversación entre el narrador moderno y la física Teresa Montaruli. El narrador se muestra distraído por sus reminiscencias del viaje a la Antártida en 1990, lo que suena como una parodia humorística de la aceptación incondicionada de la ciencia.

¹⁶⁴ Además de las bitácoras de Bove y De Gerlache, véanse también las conversaciones con la investigadora italiana Teresa Montaruli sobre los neutrinos, con el profesor de Boston y un investigador coreano sobre las auroras australes y con el glaciólogo chino sobre el hielo polar.

umanistico” (Di Gesù, 2005: 21),¹⁶⁵ socava la división jerárquica entre lo literario y lo discursivo, lo ficcional y lo no-ficcional, lo fantástico y lo mimético sobre la cual se rige el proyecto de construcción identitaria individual y nacional de las bitácoras, los diarios de viaje y las escrituras ensayísticas, desenmascarando la ideología que está detrás del canon literario, que es siempre portadora de valores culturales. La apertura a otras modalidades expresivas evidencia “una nozione antropologica [di canone], capace di accogliere altri generi del discorso e altri modelli” (Di Gesù, 2005: 21), lo que por otro lado ocurre también desde el punto de vista temático, con la elección de contenidos como la técnica, la ciencia y los objetos raramente abordados de manera positiva en la cultura literaria italiana del siglo XX (Antonello, 1995, 2005a, 2005b).¹⁶⁶

La pluralidad de géneros discursivos es un estilema característico de la narrativa delgiudiciana, una cuestión reiterada con frecuencia en las entrevistas o artículos, y tematizada también en la producción literaria del escritor. En *Atlante occidentale*, por ejemplo, el escritor Ira Epstein considera los manuales de instrucciones como novelas de formación, con una dimensión profundamente ética de apertura al mundo:¹⁶⁷

Epstein ha incrociato il suo sguardo, interrompendosi; poi ha ripreso: «Ho imparato a usare gli oggetti, a portare una barca, a guidare una macchina, a pilotare un aeroplano; per ogni cosa c'erano manuali, libri in apparenza destinati alla mano più che all'anima, ma soltanto in apparenza, perché se posso dubitare dell'intenzione dei romanzi che ho scritto so per certo che il fine di un manuale è uno solo, accrescere la felicità del genere umano. Nei manuali c'erano i nomi della natura, i nomi delle cose, la descrizione del loro funzionamento, ciò che bisognava fare o come si doveva stare perché quella determinata cosa funzionasse. Ogni manuale era per me un libro di galateo applicato, un romanzo di formazione. Con ogni cosa nuova imparavo anche una nuova nomenclatura, ed era come un'alfabetizzazione del corpo: i nomi corrispondevano ai gesti, i gesti ai sentimenti, i

¹⁶⁵ Di Gesù (2005: 47-54) destaca que desde el final de los años setenta en Italia, aunque se vuelva a los géneros literarios, se supera la aproximación normativa a ellos.

¹⁶⁶ Di Gesù destaca que “questo crescente scolorimento della specificità dei generi letterari, e altresì la loro prospettata inclusione nel campo ben più vasto dei generi del discorso, [...] fa slittare inevitabilmente la riflessione su un altro snodo cruciale: la distinzione tra la letteratura stessa e per l'appunto gli altri generi cosiddetti «naturali», come la storiografia, la saggistica, il giornalismo.” (Di Gesù, 2005: 53)

¹⁶⁷ Véase también la conversación con el escritor británico Ian McEwan sobre Joseph Conrad y los manuales de instrucciones como narrativa de éxito: “«Ian [McEwan] ha citato Conrad. Anche per me Conrad è sempre stato importante. È forse lo scrittore che più nel suo tempo ha narrato il male, la parte oscura, nera, che è in noi. Lo ha fatto prevalentemente attraverso le esperienze di un sapere e di un fare specifico, tecnico e commerciale, che era quello della marineria. Ian ha ricordato *Il negro del Narciso*, io penso a *Tifone*, che da un certo punto di vista è un romanzo sulla condotta e sul governo delle navi col mare in tempesta, e soprattutto sulle differenze tra quel che è scritto nei manuali di navigazione e la realtà viva di quel che accade. In *Cuore di tenebra* Marlow trova un libro presso una capanna abbandonata lungo il fiume; il romanzo è così teso e cruciale che ci aspettiamo che quell'unico libro sia anch'esso cruciale, che so, la Bibbia o Shakespeare. Ma quel volumetto si intitola modestamente *Indagine su alcuni aspetti dell'arte marinairesca*. Infine, c'è un piccolo saggio di Conrad degli ultimi anni, il cui titolo è *Fuori della letteratura*. È un saggio sugli «avvisi ai naviganti», su come ebbe a leggerne nel suo lavoro di ufficiale in seconda e su come li scriverebbe lui se fosse chiamato a farlo. Gli avvisi ai naviganti, dice Conrad, sono fuori della letteratura, eppure sono letti con la massima avidità con cui sia mai stata letta carta stampata. Non fanno sospirare, né sorridere né rabbrivire. Ma corrispondono a un unico ideale: quello della assoluta responsabilità.»” (Del Giudice, 2004a: 258)

sentimenti a un atteggiamento e a una proprietà nella manovra, a una disposizione del corpo, a una tensione dei muscoli, a una percezione e risoluzione dello spazio. Erano tutte possibilità diverse di me stesso, appena variate. A me sembrava che la vita delle persone fosse unita a quella delle cose, fosse una lunga storia di sedie e di letti, di scarpe e di valigie, di tavoli e di porte, di automobili e aerei e treni e navi e di cassetti e di scatole, cose che in genere non si vedono, che restano sullo sfondo di persone prese a pensare direttamente “io come sto?” Anche la morte; dovevo raccontare un suicidio, e nel momento di massima intensità, di massima tensione di un personaggio verso le cose ultime cominciavo a farlo trafficare con quelle più vicine, dovevo fargli trovare una corda, fargli guardare il soffitto, fargli scegliere una finestra, fargli contare le pillole, fargli controllare il filo delle lamette, fargli calcolare l’inclinazione esatta del revolver perché non si menomasse e basta, lo inginocchiavo davanti alla macchina del gas, lui metteva la testa dove aveva sempre messo il pollo. Dovevo farlo suicidare, era il finale; eppure pensavo che il suicida è forse il cieco più cieco alle cose, se le vedesse, se si vedesse in quell’istante con le cose che ha in mano, rinunciarebbe. Ma del resto il suicidio è un’improvvisa impennata dell’io, un’inspiegabile uscita dalla relazione. (Del Giudice, 1985: 68-69)¹⁶⁸

En *Orizzonte mobile* este canon actualizado es representado por una especie de macrogénero literario, la *iperspedizione* que, en efecto, como propone el narrador en la *Nota* final, es un término que, al jugar con las “diversità delle prospettive e delle voci ma anche sulla convergenza delle esperienze e dei sentimenti” (Del Giudice, 2009: 141), resuena con las características del *iper-romanzo* mencionado por Calvino en la quinta de las cinco ponencias escritas en 1984 para las *Norton Lectures* de la Universidad de Harvard, editadas póstumamente en 1988. En la ponencia sobre la multiplicidad, la narrativa equivale al conocimiento plural del mundo, en el cual se entretajan los diversos saberes y códigos en una visión facetada, cuyos distintos lenguajes pueden funcionar como garantía de una verdad imparcial.¹⁶⁹

Configurándose entonces como una multiplicidad de distintas formas discursivas — las bitácoras del siglo XIX, los diarios de viaje de 1990 y 2007 y los pasajes de tema

¹⁶⁸ En la conversación con el escritor británico Ian McEwan, Del Giudice habla precisamente de un prejuicio común sobre la escritura vista como algo ajeno al mundo de la materia y de la técnica: “Secondo un pregiudizio romantico e spiritualista, uno che scrive non deve avere alcun rapporto con la materia, non deve neppure sapere come si chiude la macchina del caffè, deve essere lontano dalla materia perché la materia è distante dallo spirito. Gli «altri» vivono nel mondo della materia, operano con la materia, hanno a che fare con le cose, con gli oggetti, con le macchine, e di fatto sono loro, con il loro vivere tra gli oggetti e le macchine, che fanno e che formano le storie per chi scrive.” (Del Giudice, 2004a: 254)

¹⁶⁹ Para explicar este concepto, Calvino pone como ejemplo la aspiración de gran parte de las novelas del siglo XX de funcionar como enciclopedias de lo conocible, en las cuales cada objeto está dentro de una red de relaciones que el escritor multiplica a base de detalles y divagaciones, que pueden llegar a ser infinitos, y que señalan diferencias coexistentes: “Un altro esempio di ciò che chiamo «iper-romanzo» è *La vie mode d’emploi* di Georges Perec, romanzo molto lungo ma costruito da molte storie che si intersecano (non per niente il suo sottotitolo è *Romans* al plurale), facendo rivivere il piacere dei grandi cicli alla Balzac. Credo che questo libro, uscito a Parigi nel 1978, quattro anni prima che l’autore morisse a soli 46 anni, sia l’ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo. E questo per molti motivi: il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d’una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un’immagine del mondo, il senso dell’oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua d’ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento d’un progetto strutturale e l’imponderabile della poesia diventano una cosa sola.” (Calvino, 2002)

antropológico, histórico, zoológico, científico, técnico (meteorología, astronomía, física, ciencias naturales) con “un’indole spiccatamente saggistico-riflessiva” (Clerici, 2010: 51) —, el macrogénero de la *iperspedizione* ofrece a Del Giudice la posibilidad de construir un texto abierto y flexible, que se sustrae de un sistema jerárquico de géneros textuales, literarios y discursivos, y que pone de relieve las diferencias pragmáticas que rigen el uso social de cada esfera discursiva.¹⁷⁰

5.3 La política de la memoria cultural

Introduciendo la novela neohistórica italiana de principios del siglo XXI, la crítica italiana Benvenuti habla de un síntoma cultural y social que atraviesa la literatura en la época postmoderna, la “pulsión negromántica”, el deseo de evocar a los muertos o las voces fantasmas que la cultura oficial ha silenciado:

Il discorso contro-storico, e la pulsione negromantica da cui esso origina, portano inscritta, nelle stesse modalità attraverso le quali si costituiscono, una nuova istanza narrativa, storica e politica; che è, prima di tutto, istanza di emancipazione nei confronti delle vicende e delle identità che la storia ha sottaciuto e, così, progressivamente negato. [...] La contro-storia, si potrebbe dire, è la pratica di una negazione operata su una negazione: dissipando un oblio, essa riporta alla parola ciò cui la parola è stata tolta. [...] in un’epoca dominata dallo scetticismo generalizzato nei confronti della verità della Storia, quella che l’istituzione tramanda attraverso l’esercizio della propria autorità, la Storia maiuscolata, quella che si interpreta come *master fiction* (questa l’efficace definizione di Greenblatt, in *Shakespearean Negations*), e dunque fabbricazione ideologica che si autoafferma e si autolegittima attraverso dispositivi di soppressione, di esclusione e di controllo del consenso; in quest’epoca, dunque, la storia, per non piegarsi alla lógica della Storia, deve essere inscritta proprio nei vuoti che il grande racconto ha lasciato aprire, nascondendone i bordi e le profondità. (Benvenuti, 2012: 7-8)

En *Orizzonte mobile*, mientras las bitácoras de expedición crean la geografía colonial a través del lenguaje y de la imaginación cultural dominados por la ideología del poder (Said, 1993; Leane, 2012; Kennedy, 2014), los diarios del viajero moderno de *Taccuino australe* funcionan como un contrapunto a los grandes relatos, permitiendo comparar y revisar algunas nociones clave de la tradición del pensamiento social de

¹⁷⁰ Nos referimos a la dimensión pragmática o performativa del lenguaje postulada por Austin y Searle, que destaca la ruptura de la concepción exclusivamente representacionista del lenguaje para concebirlo como instrumento que realiza cosas, produce fenómenos, e incluso establece la existencia de aquello que pretende representar, como señala Michel Foucault y retoma Judith Butler en su análisis de la performatividad discursiva y no discursiva. En otras palabras, el nivel pragmático concierne al ámbito de la comunicación literaria establecida social y culturalmente entre autores y lectores.

Occidente — modernidad, racionalidad, heroísmo masculino individual¹⁷¹ y los mismos conceptos de Europa, Occidente, historia y memoria —, apoyadas en una historia de dominio político y militar que, en este sentido, funcionan como un aparato ideológico de legitimación también en el presente.

Efectivamente, *Orizzonte mobile* narrativiza el tema de la memoria cultural, base de la identidad nacional e individual, construyendo un archivo histórico de la “diversità delle prospettive e delle voci” y también de la “convergenza delle esperienze e dei sentimenti” (Del Giudice, 2009: 141), consciente de que los archivos son el resultado de relaciones de poder que cambian en contextos histórico-culturales diferentes y que la elección de una forma hegemónica es un problema ético, tanto en la escritura como en la memoria, porque involucra una pérdida inevitable (Meschini, 2018: 68). Es esta parte del significado del *incipit* de *Orizzonte mobile* donde la coacción casi bulímica o borgesiana de recordarlo todo, es finalmente limitada por el deseo de quedarse dentro del desorden mental de un archivo, un cuarto de dormir con fotografías y objetos.¹⁷²

Vorresti gridare subito la tua storia, vorresti dire «Talvolta credi di commettere tutti gli errori passati e futuri», oppure «Ogni uomo porta in se stesso una camera», oppure «Se potessi capire come mai è finita così», in bilico sopra un filo, un fuso, ma se è vero che ogni uomo ha in se stesso una camera, la tua è tutta in disordine, sul comò si ammucchiano vecchie fotografie, e tu penseresti «È impossibile ricordare tutto», invocheresti la distrazione perché è la sola che scampa al dolore, e intanto in una scatola nell'armadio di cucina c'è un uovo di pinguino, bucato e svuotato dal bianco e dal tuorlo, riportato dal Sud più profondo, il più profondo e radicale dei Sud, un gelido Meridione. O forse sta per uscire il tuo numero, qualcuno dice «Sai, il mio numero sta per uscire, lo sento, lo so, sono usciti i numeri di tutti quelli che conoscevo», e ognuno vedendo la pallina fermarsi nella fossetta non ha nemmeno aspettato che il croupier lo annunciasse ad alta voce, si è alzato e si è incamminato verso la porta, col suo numero scritto sulle spalle, come un atleta al termine della gara, uno di quelli che non solo non arrivano primi ma la corsa la finiscono prima della fine. Ecco, vorresti gridare subito un grumo di dolore, o di gioia, che non si articola in parole

¹⁷¹ Barczewski (Kennedy, 2014: 226) habla de la forma biográfica y narrativa de los primeros relatos de expediciones antárticas británicas, una “forma anticuada de escribir sobre la historia antártica enfocándose en las hazañas o fracasos de los exploradores individuales y la Era Heroica”, que luego fue sustituida con narrativas centradas en la historia cultural.

¹⁷² El *incipit* concluye con una frase en la que se remite a la textualidad de la historia, es decir, a la visión y a la construcción de un texto específicamente historiográfico, donde las palabras se transforman en huellas del pasado en el mismo momento en que quedan inscritas, configurando la realidad y su interpretación. En la última frase del prefacio, “Per sua natura, la Storia non è che scrittura in una forma diversa.” (Del Giudice, 2009: 4), Del Giudice expresa la consciencia del aspecto narrativo y lingüístico del relato histórico. Sin embargo, no lo reduce a su dimensión retórica porque, gracias a la yuxtaposición de diversos documentos — el diario de viaje de 1990 y 2007 y los relatos de Bove y De Gerlache —, con perspectivas y voces diferentes y también semejanzas emocionales y experienciales, intenta reconstruir los eventos desde una pluralidad de puntos de vista. El compromiso ético-político en *Orizzonte mobile* consiste en la recuperación y la apropiación de un pasado a menudo incómodo y traumático, con el fin de reconstituir una serie de relatos capaces de garantizar una visión de futuro articulada y no monolítica. Además, como recuerda Benvenuti: “In concomitanza con la crisi della fiducia nella natura referenziale del segno, e dunque dell'idea stessa di realtà come trasmissibile attraverso il linguaggio — che ha condotto alla rievocazione dei concetti di mimesi e di realismo ottocenteschi —, anche l'idea di evento storico si è profondamente modificata negli ultimi decenni, e non senza conseguenze.” (Benvenuti, 2012: 9)

ordinate, ma tutte insieme, esplose come esplode una stella, e c'è un silenzio attonito e glaciale, e dov'è la calma allora, dov'è la tua calma, dov'è il governo, dove la composta malinconia dell'imperscrutabile capitano, un po' distratto, un po' silenzioso, colui che tiene le fila, un uomo sui fili che ha voluto tendersi da sé? (Del Giudice, 2009: 3-4)

Con la actitud del filólogo y del historiador, el autor implícito se refleja en su alter ego, el narrador autodiegético 'moderno' del *Taccuino* y retrato autoficcional de Del Giudice, dotado de una curiosidad casi enciclopédica por los temas y los objetos científicos y técnicos, y de una sofisticada cultura literaria, que le lleva a sentir una fuerte fascinación infantil por “gli ultimi e veri grandi racconti d'avventura”, escritos por los exploradores patagónicos y antárticos.¹⁷³ Estos relatos le aseguran una experiencia de inmersividad vehiculada por la narración mimética en primera persona, muchas informaciones históricas y científicas que crean *l'effet de réel* barthesiano y el suspense de lo imprevisto (Del Giudice, 2009: 141),¹⁷⁴ que es imposible replicar en la ficción presente por causa de una diferente idea del mundo y de la narrativa.

¹⁷³ La fascinación por la literatura de aventura escrita por los grandes exploradores lleva al narrador a cambiar el nombre de la base McMurdo: “Siamo nella base McMurdo, detta così dal nome del tenente americano che cartografò la zona nel 1841, ma io preferisco chiamarla con l'altro nome, base Amundsen-Scott, dai due esploratori che giunsero qui per primi nella corsa verso il Polo Sud geografico, con vantaggio di Amundsen e dolorosa tragedia per Scott e la sua spedizione.” (Del Giudice, 2009: 12)

¹⁷⁴ Del Giudice trata el tema de la fascinación de la aventura y de lo exótico en la contemporaneidad también con ironía, destacando su ficcionalidad: “Dei cinque o sei itinerari possibili ho scelto quello verso nord: trecento chilometri in Patagonia, risalendo per Puerto Natales, Cerro Castillo fino alla montagna del Paine. Ho telefonato a mia madre. Sono felice di sentirla. Ma come potrebbe essere un viaggio avventuroso e alla fine del mondo se ogni mattina c'è la telefonata di mia madre?” (Del Giudice, 2009: 21); “Scattando le fotografie ho cercato di escludere i cartelli e le lapidi celebrative, è un mio vezzo, fotografo ‘fuori dal tempo’ retrodatando il mio viaggio in qualche modo o cercando di attribuire al viaggio un carattere di esplorazione.” (Del Giudice, 2009: 56); “La prospettiva di non partire il giorno dopo e la possibilità possibilità che il viaggio in Antartide venga accorciato o annullato mi hanno molto depresso, o forse è l'avvicinarsi del viaggio; fin qui ho potuto immaginarlo e sperarlo come volevo, adesso accadrà, e non potrà essere diverso da come sarà.” (Del Giudice, 2009: 57); otros dos ejemplos son también la intención de no visitar las Torres del Paine después del comentario del exiliado chileno “Roderigo de Castro mi aveva detto che il Paine è molto bello ma grosso modo come le nostre Dolomiti, e non voglio che un paesaggio come quello delle Dolomiti entri in questo paesaggio patagonico di cui sono assetato” (Del Giudice, 2009: 42) o la visita al periódico “Prensa Austral” en Punta Arenas, donde “tutto era perfettamente identico all'attrezzatura e agli arredi di un giornale italiano, perfino la stecca con le edizioni degli ultimi giorni. Mi è sembrata un'enorme perdita di tempo, non sapevo come andare via” (Del Giudice, 2009: 19). El tema lo encontramos también en relación con las experiencias personales y literarias de vuelo en *Staccando l'ombra da terra*. En su libro sobre la inmersividad e interactividad en literatura y medios electrónicos, Ryan (2015) se detiene en la narrativa del siglo XIX, que incluye mucha de la literatura de aventura mencionada por Del Giudice: “The aesthetics of the nineteenth-century novel tipped this balance in favor of the storyworld. Through techniques that are examined in greater detail in chapter 4 of this book, high realism effaced the narrator and the narrative act, penetrated the mind of characters, transported the reader into a virtual body located on the scene of the action, and turned her into the direct witness of events, both mental and physical, that seemed to be telling themselves. Readers not only developed strong emotional ties to the characters, they were held in constant suspense by the development of the plot. The immersive quality of nineteenth-century narrative techniques appealed to such a wide segment of the public that there was no sharp distinction between “popular” and “high” literature: wide strata of society wept for Little Nell or waited anxiously for the next installment of Dickens's serial novels.” (Ryan, 2015: 4)

Este narrador, como el autor implícito, es un archivador de pruebas documentales pasadas y presentes de cualquier tipo (textuales, orales, visuales, naturales y objetuales dejadas por los colonizadores y por los colonizados), que acumula e incluye en su archivo textual (el diario austral) y en forma de imágenes, perspectivas y voces.¹⁷⁵

5.3.1 Pluralizando las huellas textuales, visuales y objetuales del archivo ‘postmoderno’

En *Orizzonte mobile* abundan las metáforas asociables a las dos imágenes centrales individuadas en los estudios sobre la memoria de Aleida Assmann (2011) y Harald Weinrich (1999), el almacenamiento y la tabla (y sus variaciones). Como ya comentamos en el apartado previo, el narrador moderno, y el autor implícito, es una especie de archivador, siempre en búsqueda de huellas y testigos para (re)escribir la memoria de los paisajes, recuperarla del olvido o de una manera funérea de conservarla,¹⁷⁶ sobre todo cuando se trata de la memoria traumática de apropiación violenta del espacio, inclusive de los animales y de los seres humanos:

Al viaggiatore la Terra del Fuoco non offre monumenti ma natura e storie, e le storie hanno una particolare follia e crudeltà. Nacquero dall'accostamento di elementi eterogenei come in certe concrezioni geologiche stupefacenti, come nell'immagine che ho di fronte: in un solo colpo d'occhio acque grigie, campi di colore morbido a contatto con ghiacciai perenni e foreste umide di faggio antartico. E il cippo. A cristallizzarlo qui fu la velocità con cui tutto accadde nell'arco di un secolo, e ciò che accadde fu un piccolo 'cuore di tenebra' alle porte dei ghiacci. (Del Giudice, 2009: 70)

Estas huellas son ante todo narrativas, inscritas en el papel y en el paisaje o contadas oralmente (voces)¹⁷⁷ y siempre citadas, reiteradas, reinterpretadas, renarradas

¹⁷⁵ Las huellas que busca el narrador moderno son a menudo parte del “museo involuntario” (Del Giudice, 2001b: 75), como resumen muy bien las palabras que Del Giudice y Paolini utilizan para describir su trabajo de dar voz al silencio de los muertos y a la carcasa del avión DC9 de Ústica en la obra teatral *I TIGI. Canto per Ustica* (Rorato, 2007: 104): “Storia di impronte, ma non quelle delle dita o del corpo che inchiodano chi opera un delitto; piuttosto impronte immateriali delle voci, impronte numeriche dei nastri e tracciati radar, impronte vocali di conversazioni il cui contenuto, il cui testo va continuamente interpretato. Frammenti di metallo, frammenti di parole, frammenti di segnali elettronici, tracce.” (Del Giudice, 2001b: 16)

¹⁷⁶ Nos referimos al museo salesiano de Punta Arenas asociado a imágenes de muerte.

¹⁷⁷ “Si sfilò occhialini e guanti, aprì la giacca a vento e mi passò un biglietto da visita con su scritto «Alejo Contreras, Guida antartica». Mi raccontò di aver organizzato l'ultima spedizione di Messner, di aver scalato con lui qualche anno prima i monti Ellsworth, di essere andato e tornato a piedi dal Polo.” (Del Giudice, 2009: 109); “Ci è stata raccontata la triste storia di un farmacista tedesco: costui, una volta saputo che il governo argentino intendeva fondare una colonia in Terra del Fuoco, non ha esitato a espatriare persuaso che, arrivando tra i primi, avrebbe conseguito una rapida fortuna; ma il poverino confondeva l'America del

por los tres narradores, los exiliados chilenos, los medios de comunicación italiani y americanos, los científicos:¹⁷⁸ desde las historias del escenario surreal del *incipit*,¹⁷⁹ a los cuentos irremediabilmente antropocéntricos sobre los pingüinos,¹⁸⁰ los cuentos escritos y orales de Francisco Coloane, encontrado en 1990,¹⁸¹ las huellas temporales legibles en el hielo antártico con la atención y apertura necesarias,¹⁸² las genealogías perseguidas en las casas de los inmigrantes y en las conversaciones con los ancianos eslavos residentes en Punta Arenas,¹⁸³ la mitografía de las bitácoras de los exploradores y de los cuentos y las novelas.¹⁸⁴ Hasta que, al final de su viaje, el narrador moderno se despide no solo de las personas sino también de lo que le constituye de una manera ‘posthumana’, del paisaje y de las historias: “Ogni mattina salutavo con cerimonie le persone cui ero affezionato, e

Sud con l’America del Nord e giunto a Ushuaia pieno di entusiasmo ha dovuto abbandonare ogni illusione e per non morire di fame si è arruolato nell’esercito argentino.” (Del Giudice, 2009: 27)

¹⁷⁸ “La sera, nelle baracche delle basi, mi è capitato di sentirmi parlare dagli scienziati non diversamente da come alle nostre latitudini parliamo di Emma Bovary o di Charlus. Scott era Scott, implacabile ‘Royal Navy’ fino alla fine, Shackleton era il più amato, aveva fallito quasi tutti gli obbiettivi, ma le sue peripezie avevano prodotto la più generosa e leggendaria esperienza antartica. E Amundsen? Rispettato, non molto di più. Fu un professionista nell’epoca di grandi amatori, venne in Antartide quando Scott aveva già iniziato la marcia verso il Polo, scelse una via migliore, arrivò primo. Piantò la sua bandiera e se ne andò. Un lavoro ben fatto, dicevano qui, ma quella spedizione fu la più povera di bagaglio scientifico e di risonanza umana.” (Del Giudice, 2009: 138); “A me tornava in mente anche Giovanni Duse, un italiano dimenticato da tutte le storie, venuto qui nel 1901 con la spedizione Nordenskjöld. Era un tenente cartógrafo [...] Duse aveva scritto a Nordenskjöld chiedendo di partecipare e Nordenskjöld l’aveva arruolato. Arrivati qui sulla penisola antartica si erano divisi in tre gruppi, la nave era stata stri-tolata dai ghiacci, si erano persi, ciascuno era sopravvissuto all’inverno polare come poteva. Si ritrovarono dopo un anno sulla banchisa. Duse aveva il volto così bruciato e la barba e i capelli così aggrovigliati che Nordenskjöld non volle credere che fosse lui e lo considerò un indigeno fuegino, naufragato chissà come fino a qui.” (Del Giudice, 2009: 138)

¹⁷⁹ “Ogni orologio un fuso, ogni fuso un filo, lungo i fusi le storie colano giù, colano fino a te che nel frattempo sei già arrivato laggiù a guardarle dal di sotto.” (Del Giudice, 2009: 4)

¹⁸⁰ “Il guaio delle storie, con i pinguini, è che sono narrate da un unico punto di vista, quello umano.” (Del Giudice, 2009: 7)

¹⁸¹ “E il comandante dello *Yelcho* prima di Pardo era stato il padre di Francisco Coloane, il maggiore scrittore di storie fuegine. Quando andai a trovare Coloane ebbi di fronte un travolgente omone di ottant’anni [...] Scendeva il buio e parlammo dello *Yelcho* e di Shackleton. Ci raccontammo questa storia come due ragazzi, perché è la più bella storia antartica.” (Del Giudice, 2009: 78-79)

¹⁸² “Xie [el glaciólogo chino encontrado en la Antártida] decía «Le storie non sono nelle basi, le storie sono qui. Questa è una memoria in cristalli, lei dovrebbe imparare a leggerla. Per lei il bianco è tutto bianco, il ghiaccio è tutto ghiaccio. Poiché il suo animo è sensibile, si lascerà conquistare dalla bellezza delle forme. Resista. Cerchi un altro tipo di attenzione».” (Del Giudice, 2009: 107)

¹⁸³ “Ancora una volta ho provato il desiderio di bussare al cancello di questa estancia, di parlare con i proprietari, di conoscere la loro vita e la loro storia, di sapere se sono gli eredi dei grandi estancieros che in due secoli fecero la fortuna di questa terra o se invece sono dei nuovi proprietari, senza storia alle spalle.” (Del Giudice, 2009: 41)

¹⁸⁴ “Ogni continente ha la sua letteratura, intendo dire i capisaldi in cui vengono fissati il mito e la memoria originando il racconto, e l’Antartide non è un caso diverso dagli altri. In questo momento non penso al Gordon Pym di Poe, ricalcato sulle relazioni del capitano James Weddell, e al bellissimo seguito che ne immaginò Jules Verne nella Sfinge dei ghiacci. Mi riferisco invece ai libri di Shackleton, di Scott, di Mawson, di Bove, De Gerlache e di altri, che nacquero qui. Sono una letteratura, ma non si tratta di ‘libri di viaggio’; per l’affresco storico, la forza della passione, la densità del mistero e un ethos sulla soglia dell’incognito e per gli apparati scientifici sono gli ultimi e veri grandi racconti di avventura, il genere che Stevenson, nella sua classificazione del romanzo, definiva il più sensuale, dove gli autori furono anche personaggi e parti in commedia.” (Del Giudice, 2009: 138)

siccome questi addii ripetuti perdevano d'intensità e acquistavano in comicità, scesi alla Maxwell Bay per un congedo serio dal paesaggio e dalle storie.” (Del Giudice, 2009: 134).

Y son huellas visuales filtradas por una larga tradición ilustrativa de la fotografía y de la escritura, tanto en el pasado como en el presente. El narrador ‘moderno’ aprecia la calidad descriptiva de las bitácoras de Bove y De Gerlache y de las acuarelas de Wilson, que consigue intuir la calidad elusiva y alienante del paisaje a pesar de las limitaciones tecnológicas:

Edward Wilson, biologo e pittore, il personaggio piú amato della ‘banda antartica’, vide il suo primo parelio nel 1902. Tirò fuori di corsa il teodolite e misurò tutti gli angoli e le distanze dei cerchi luminosi tra di loro, e annotò: «Era una visione stupenda ma molto difficile da descrivere, però sono riuscito a fare degli schizzi che credo potranno rendere un’idea». Le lastre fotografiche dell’epoca avevano tempi di posa troppo lunghi, e poi erano in bianco e nero, e i fenomeni ottici troppo mobili perché potesse restarne qualcosa. Così Wilson faceva degli schizzi a matita durante le marce e accanto a ogni forma luminosa appuntava il colore, arancio, giallo, violetto, trasformandoli poi in acquarelli nei momenti di riposo alla baracca. Morì con Scott nel 1912 nel disperato ritorno dal Polo Sud, dove avevano trovato piantata la bandiera norvegese di Amundsen e una lettera che li invitava a rendere omaggio al re Haakon VII. I suoi acquarelli danno l’immagine piú bella e adeguata di questo paesaggio: chiuso nella sua differenza da tutto quanto conosciamo e che mai ci accoglierà. (Del Giudice, 2009: 95-96)

Menciona también las fotografías de la despedida de los exploradores sobre el muelle de Punta Arenas, describe los cuadros que retratan los paisajes en un restaurante, saca continuamente fotografías durante su viaje en coche por la Patagonia, convencido como está de la importancia del paisaje más que del espacio, es decir, de un espacio que está en relación con el sujeto, un espacio que involucra una perspectiva (Wylie, 2007). Su modernidad se descifra en la manera de describir el paisaje de un modo extremadamente sintético, hasta el punto de remitir a las fotografías sacadas en lugar de narrar, señal de que es muy consciente de la saturación visual del lector contemporáneo:

Non so se ho molto da raccontare a proposito di questo viaggio, perché è stata soprattutto una storia di paesaggio, e di paesaggio attraversato in macchina. Mi sono fermato spesso per fare fotografie, erano come degli appunti visivi, quella pampa, quella estancia, quel colore della terra, quelle montagne sullo sfondo. Non lo avevo mai fatto: tenevo la macchina fotografica sul sedile accanto, e mi fermavo ogni tanto senza spegnere il motore e qualche volta senza nemmeno scendere, operando solo dal finestrino. Fuori c’era generalmente molto vento. Il viaggio è stato bellissimo, quasi un’ipnosi del paesaggio. L’averlo fotografato mi impigrisce, e mi trattiene dal descriverlo, ecco il guaio delle fotografie. La prima sosta è stata Villa Tehuelches, nella regione di Laguna Blanca, circa centoventi chilometri a nord di Punta Arenas. (Del Giudice, 2009: 37)

o substituyendo las descripciones con un sintagma que remite a las imágenes que se ven desde un coche en movimiento:

Di nuovo mi sono lasciato prendere da una strana ebbrezza del paesaggio che correva, come un nastro che si srotola veloce e porta immagini, un paesaggio-passaggio, e il viaggio andava avanti, interrotto solo dalle soste per fotografare, e qualche volta, appoggiando l'apparecchio sul tetto della macchina e usando l'autoscatto, mi sono messo anch'io nella fotografia. (Del Giudice, 2009: 40)

o haciendo referencia a películas del director ruso Andrej Tarkovskij¹⁸⁵ y supuestamente a *Blade Runner* de Ridley Scott.¹⁸⁶

Las huellas que el autor implícito archiva dentro de su *iperspedizione*, frecuentemente relacionadas con la muerte — pues la historia de la colonización del profundo Sur es un ‘pequeño corazón de las tinieblas’ hasta el momento presente —, incluye también objetos concretos: cruces, restos de barcos hundidos, cementerios que guardan las divisiones sociales separando a europeos e indios, el museo salesiano de Punta Arenas que huele a muerte para el narrador moderno,¹⁸⁷ bibliotecas y archivos,¹⁸⁸

¹⁸⁵ “La base era un avamposto del Paese cui apparteneva, e simbolo di una presenza, di un’occupazione moderata del territorio concessa dal Trattato Antartico del 1959, ma era pur sempre un’occupazione. Per il suo assommare in sé tutti questi aspetti conservava qualcosa della nave con cui erano arrivati e in cui vissero i primi esploratori; per il suo carattere tecnologico e scientifico, e per la quantità di antenne, e perché spesso poggiava su piedi per motivi di coibentazione, aveva addirittura qualcosa dell’astronave anche se poi all’interno, negli spazi più domestici, ritrovavi le cineserie dei cinesi con i mobiletti laccati neri e le stuoie, o le suppellettili russe dei russi, nei loro ambienti in cui colava acqua sulle finte mattonelle di carta da parati adesiva, acqua che colava dappertutto come in un film di Tarkovskij, una struggente memoria della casa.” (Del Giudice, 2009: 110-111)

¹⁸⁶ “[...] la baracca che fungeva da foresteria accanto all’hangar aveva una maniglia a scatto come quelle delle celle frigorifere e dentro custodiva un caldo asfissiante e una piccola folla di lingue diverse: molte razze, scienziati in transito, militari nervosi, meteorologi depressi, sembrava il bar interplanetario e degradato di un film di fantascienza. Molti avevano terminato la loro campagna estiva, aspettavano l’aereo con cui io ero arrivato e speravano di ripartire la notte stessa. Erano tesi, soprattutto due fisici americani di ritorno dalla Terra di Graham; volevano che li ascoltassi, come se nessuno mai li avesse ascoltati, e io li ascoltai, finché fu chiaro che l’aereo non ripartiva.” (Del Giudice, 2009: 93)

¹⁸⁷ “Il museo contiene parecchi reperti sulla storia della regione, sugli indios, la cartografia dell’area magellanica, il lavoro di padre Alberto Maria De Agostini, geografo, esploratore e poeta con la passione delle scalate in alta quota, sull’attività della missione salesiana. Il piano di sopra e il corridoio di quello di sotto sono la parte nuova, anzi nuovissima, foderata con moquette alle pareti, vetrine ben illuminate, un criterio nell’esposizione, pannelli didattici e addirittura grandi diorami del paesaggio magellanico con gli indios in figura dipinta e in statua. Invece nelle stanze del primo piano è accatastata una quantità enorme di materiale etnografico e antropologico chiuso in vetrine vecchie d’un secolo e accompagnato da indicazioni scritte a penna di epoca in epoca. Vertebre di balena, molti animali impagliati, uccelli di ogni tipo, teschi di indios divisi per etnie, scheletri di Ona, scheletri di delfino, frecce, pietre da lanciare con le fionde, utensili domestici e collane, le foto di una visita in questi luoghi di papa Giovanni Paolo II, il tutto impolverato e con un’aria macabra, nell’odore rinfante di morte già avvenuta, congelata dalla mummificazione, morte immobile come nei musei di storia naturale.” (Del Giudice, 2009: 139)

¹⁸⁸ “[...] e infatti le uniche tracce le avevo trovate all’Istituto geografico militare di Firenze oltre che allo Scott Institute di Cambridge” (Del Giudice, 2009: 139). Los archivos son visuales también: fotografías viejas y modernas, las acuarelas y dibujos de Edward Wilson, los mapas del alemán Von Bellingshausen, las películas de Tarkovskii y supuestamente de Ridley Scott.

la ausencia de los indios en la Patagonia actual, los escombros abandonados en la banquisa, contaminantes dispersos, piedras puestas como recordatorio de disputas territoriales, placas conmemorativa y cadáveres congelados.

5.3.2 Revelando voces y perspectivas en el archivo ‘postmoderno’

Plantear la cuestión de la pluralidad de las voces y de las perspectivas en *Orizzonte mobile* señala, por parte del autor implícito, el intento de contrastar la violenta historia de voces y perspectivas hegemónicas inscrita en la memoria y la historia de la Patagonia y de la Antártida.¹⁸⁹

Si el intento de resucitar las voces fantasmas y ‘subordinadas’ de los muertos (colonizados y colonizadores) y de los seres no humanos (pingüinos) parece imposible,¹⁹⁰ Del Giudice consigue evocarlos a través de todos los archivos que descubre, y que son el contrapunto a las voces a menudo imperialistas de Bove y De Gerlache, junto a otras voces marginales como las de los exiliados chilenos que cuentan las masacres de Pinochet y la única voz femenina de la Antártida, la de la científica Montaruli.¹⁹¹

La bitácora de Bove llama la atención por una más marcada representación etnocentrista y colonialista de los nativos que retrata (Said, 1993). Objeto de estudio,

¹⁸⁹ El asunto de la hegemonía cultural está claramente presente en dos entrevistas (Del Giudice, 1995a, 1999b): “o, assolutamente, c'è invece un senso di accelerazione. Anche se rimane la sensazione netta di una minoranza che considera il resto del mondo come pura quantità. Noi diciamo: "i cinesi" (un miliardo), "i musulmani" (e sono in Italia la seconda religione). Li pensiamo come *quantità*, non come *qualità*. Riteniamo di essere i detentori della *qualità* e su questo problema, *quantità* / *qualità*, il Novecento si è svenato. Politicamente come si può dare *qualità* alla *quantità*? Con lo Stato centrale? Con la collettività? Perché Musil ha scritto *L'uomo senza qualità*? La domanda che si poneva era: come do *qualità* all'uomo della civiltà di massa? Tutte questioni formulate e non risolte già in apertura del secolo. La società di massa non è una scoperta degli ultimi trent'anni. *Masse e potere*, saggio di Canetti fondamentale per tutto il Novecento, parla proprio di questo. Eppure noi continuiamo a pensarci come *qualità* e gli altri sono solo *quantità*. Invece sono di una *qualità* antagonista alla nostra con valori antagonisti ai nostri. Non si aspettano più di avere ciò che è stato chiamato alla fine del secolo scorso civilizzazione o progresso.” (Del Giudice: 199b)

¹⁹⁰ Son las voces de los indígenas patagónicos, sin escritura y exterminados; de los únicos pueblos autóctonos de la Antártida, los pingüinos, cuya historia puede solo ser contada a través de la perspectiva y del lenguaje humano, y de los muchos inmigrantes que perdieron la vida por las condiciones extremas y los indígenas. Leane explica brevemente que “native animals take the place of indigenous inhabitants in Antarctic exploration narratives.” (Leane, 2012: 109)

¹⁹¹ Ferrando (2013: 30) explica así el pluralismo de visión del posthumanismo: “What Posthumanism puts at stake is not only the identity of the traditional centre of Western discourse — which has already been radically deconstructed by its own peripheries (feminist, critical race, queer, and postcolonial theorists, to name a few). Posthumanism is a post-centralizing, in the sense that it recognizes not one but many specific centers of interest; it dismisses the centrality of the centre in its singular form, both in its hegemonic as in its resistant modes. Posthumanism might recognize centers of interests; its centers, though, are mutable, nomadic, ephemeral. Its perspectives have to be pluralistic, multilayered, and as comprehensive and inclusive as possible.”

según la tendencia positivista de la antropología del siglo XIX,¹⁹² y de compasión, los indios son representados como los desposeídos, los salvajes o semicivilizados o civilizados, según su distancia de la cultura occidental, y descritos como otredad por sus rasgos físicos, higiene, individualismo, lascivia, poligamia, falta de sentido de principios morales, pero rescatables solo cuando se acerquen a los ideales cristianos llevados por los misioneros:

La presenza delle missioni in Terra del Fuoco ha già modificato di molto il carattere degli abitanti del canale di Beagle. E dati la rapidità del progresso e i molti sacrifici dei missionari, sono certo che tra non molto si potrà dire di ogni fuegino ciò che oggi si dice del solo Pallalaia: egli fu tra i più bellicosi, i più disonesti, i più superstiziosi abitanti della Terra del Fuoco, ma ora vive all'ombra della Croce, modello di virtù, esempio di lavoro». (Del Giudice, 2009: 90)

El contrapunto crítico de la perspectiva de Bove son las entradas del narrador moderno que, al relatar opiniones variadas, pluraliza las perspectivas sobre la sangrienta colonización de la Tierra del Fuego. Sobre los indios, señala la opinión de un fidedigno explorador decimonónico que descarta el canibalismo de los fueguinos,¹⁹³ menciona otros juicios críticos sobre los defectos caracteriales¹⁹⁴ y la violencia homicida contra los misioneros en Wulaia, liderada por un hombre deportado a Inglaterra,¹⁹⁵ denuncia la deportación civilizadora a Inglaterra¹⁹⁶ y la masacre sistemática de los tres grupos étnicos fueguinos.¹⁹⁷ Por si no fuera bastante, narra también el trágico final de la vida de Bove,

¹⁹² Nos referimos a los detalles de carácter etnográfico y antropométrico.

¹⁹³ Robert FitzRoy (1805-1865) fue un vicealmirante de la Marina Real Británica, famoso por haber sido el comandante del *HMS Beagle* durante el viaje de Charles Darwin alrededor del mundo (1831-1836). “Davanti all'isola di Lennox [FitzRoy] stabilì il contatto con gli indigeni Yagan. Non erano cannibali come poi credette Darwin, ma nemmeno dei santi.” (Del Giudice, 2009: 73)

¹⁹⁴ “Erano beffardi, imprevedibili, bugiardi” (Del Giudice, 2009: 74)

¹⁹⁵ “Dalle Falkland, dove sono andati a prendere il materiale, spediscono una nave completa di equipaggio e catechisti, ma non avendo più notizie dopo un po' si precipitano a Wulaia. La nave è lì, spoglia di tutto; dentro, sottocoperta, c'è il cuoco Cole, nudo e impazzito, racconta che all'inizio gli indios erano amichevoli, alla prima messa sono venuti addirittura in trecento, hanno cominciato a cantare ma poi hanno smesso subito. Hanno ucciso tutti.” (Del Giudice, 2009: 75)

¹⁹⁶ “FitzRoy riportò in Inghilterra quattro di loro con la lodevole intenzione di indurli a una vita migliore e più felice [...] A Londra gli indios furono oggetto di studi, esposizioni esotiche e cortesi attenzioni da parte dei regnanti, e la regina Adelaide si tolse la cuffia e la mise sul capo della piccola Fuegia Basket. Poco tempo dopo tornarono in Terra del Fuoco con FitzRoy, che questa volta aveva imbarcato anche Darwin.” (Del Giudice, 2009: 74)

¹⁹⁷ “Per gli indios la colonizzazione segnò la fine. Ci furono le prime scaramucce per i montoni o la terra, e gli estancieros misero una taglia, una sterlina per ogni indio morto di cui veniva riportato l'orecchio. In Patagonia si cominciarono a vedere parecchi indios con un orecchio in meno, e ai cacciatori fu chiesto di presentarsi con la testa. C'era chi li uccideva per mestiere e chi, come ‘El Rey del Río Grande’, il fattore scozzese di Menéndez, li uccideva per ‘eutanasia’, convinto che gli indios fossero destinati a scomparire e tanto valeva accelerare. «Noi facemmo il possibile, – mi disse il conservatore del museo salesiano di Punta Arenas mentre camminavamo nei depositi del sottoscala pieni di punte di frecce, pelli di guanaco, canoe, animali impagliati e vertebre di balena, – ma non c'era granché da fare. Morivano di morbillo e varicella, malattie portate dai bianchi. Erano strani [...]». Poi il conservatore disse che c'erano ancora una trentina

muerto suicida, psicológicamente devastado quizás por el poder deshumanizante de las misiones coloniales en Congo, auténticos horrores, ‘corazones de las tinieblas’:

Bove ripartí due anni dopo diretto nel bacino del Congo, che la politica coloniale europea iniziava a guardare con intensità, navigò lungo il fiume, giunse a Matadi, si spinse fino alle cascate di Stanley come Joseph Conrad cinque anni dopo di lui, si ammalò, tornò, e il 9 agosto 1887 si sparò alla tempia. (Del Giudice, 2009: 77)

El narrador moderno añade también versiones adicionales de los actos heroicos y de la fuerza física y psicológica de los exploradores retratados por Bove y De Gerlache, que también narran las enfermedades físicas y psíquicas. En los viajes de 1990 y 2007 se mencionan más ejemplos de los efectos de la violenta apropiación territorial, del aislamiento, la desolación y el clima extremo del espacio sobre el equilibrio psicofísico: los suicidios del comandante del barco *Beagle*, Pringle Stokes, en 1828 y del teniente Bove en 1887, los trastornos mentales del médico Frederick Cook,¹⁹⁸ y, en el presente, del biólogo galés Jeremy Miller y de un meteorólogo ruso.¹⁹⁹

Sin embargo, la cuestión de las voces y las perspectivas diferentes y de las experiencias y las emociones similares, planteada por el narrador en la *Nota* final, resulta más compleja que la oposición entre exploradores decimonónicos y modernos. Además de la voz, Del Giudice está particularmente interesado en el tema de la perspectiva en relación con la memoria. Las imágenes del almacenamiento y de la tabla que aparecen en *Orizzonte mobile* y que simbolizan la memoria, son frecuentemente asociadas al problema de la reconstrucción parcial de los acontecimientos, un problema ya abordado por Del Giudice en las obras sobre la tragedia aérea de Ústica de 1980, y aquí aludido por

di Alakaluf custoditi in una base navale nell'isola di Navarino. Erano arrivati i giapponesi a studiarli un paio d'anni prima perché avevano scoperto che gli indigeni fuegini discendevano dal loro stesso ceppo, proveniente dallo stretto di Bering. Alla nascita, come loro, hanno una macchia azzurra sul sedere.” (Del Giudice, 2009: 77-78)

¹⁹⁸ “Qualche giorno dopo il suo ritorno, Frederick Cook annunciò di aver scalato il più alto monte delle Americhe, il McKinley, e qualche anno dopo annunciò d’aver raggiunto il Polo Nord, e qualche anno dopo ancora fu internato. «Un grande scandalo», mi disse sorridendo Peter Wadhams, glaciologo, direttore del Polar Ocean Physics Group di Cambridge e prima studioso nello Scott Polar Research Institute, il tempio degli studi polari dov’ero stato prima di venire qui. «Chiesero a Cook delle prove e lui fornì alcune fotografie di ghiacci, uguali a tutti gli altri ghiacci. Era un’autorità, era il presidente della Società degli esploratori».” (Del Giudice, 2009: 92)

¹⁹⁹ “[...] dalla baracca corse fuori un ragazzo, un meteorologo che mi tirò dentro. Era molto gentile, era molto ubriaco. Passavamo in rassegna le sinossi dei dati meteorologici e le immagini di dove eravamo, riprese in tempo reale dal satellite. Fin dall’inizio mi aveva chiesto «Sei giapponese? Sei uno zoologo?» e lì per lì avevo risposto di no a entrambe le domande, ma con l’andare del tempo e con la sua insistenza e la situazione che si faceva piuttosto dolorosa dissi di sì, ero zoologo e anche giapponese, mi sembrava giusto essere ciò che lui desiderava.” (Del Giudice, 2009: 113)

De Gerlache, prácticamente ignorado por Bove y destacado de manera supuestamente consciente por el narrador moderno de la *iperspedizione*.

Sin embargo, con una lectura más atenta a lo invisible en las palabras de Del Giudice, comparando caracterizaciones o descripciones de las mismas “máscaras” y acontecimientos, centrándonos en la narración y la focalización,²⁰⁰ es decir, distinguiendo quién habla y quién ve o percibe en el entramado dialógico de *Orizzonte mobile*, nos damos cuenta de las interrelaciones entre las historias, como en la escena sobre los pingüinos.

La secuencia inicial,²⁰¹ que es una *mise en abîme* del libro entero tanto a nivel de contenido como formal, pone en escena la cuestión de la construcción dinámica de la memoria cultural (Assmann, 2011)²⁰² y de la escritura, que para Del Giudice es el resultado de perspectivas y voces diferentes, socialmente construidas e ideológicamente marcadas, además de experiencias y sentimientos similares.

Primero, el narrador describe los pingüinos con una mirada orientalizante y los animales se convierten en un espejo que, de forma paródica y crítica, refleja los rasgos del hombre blanco colonizador, pues son seres racionales y curiosos, pero potencialmente peligrosos, ridículamente ocupados,²⁰³ atraídos por encuentros arriesgados que les llevan a ser masacrados,²⁰⁴ con trastornos muy humanos como la desesperación, la desolación,

²⁰⁰ Es un clásico tema narratológico estudiado por Genette (1980) y Chatman (1978), entre otros.

²⁰¹ La primera secuencia o entrada —titulada *Base Amundsen-Scott, 90° 00' sud e 139° 16' ovest, prima settimana dell'estate australe, 2007*— se corresponde al cuarto episodio de *Taccuino australe*, publicado el 8 de mayo de 1990 con el título *Il misterioso stress dei pinguini*.

²⁰² Assmann define la memoria cultural como el conjunto de medios simbólicos y representaciones específicos de cada sociedad en una determinada época, cuyo “cultivo” sirve para crear y transmitir la imagen que la sociedad posee de sí misma y que es objeto de luchas y juegos de poder.

²⁰³ Del Giudice (2009: 5) los describe citando al conejo blanco de Lewis Carroll: “«I’m late, I’m late, for a very important date», come nel libro di Alice”.

²⁰⁴ “Ma la grande passione dei pinguini erano i cani. Se li scoprivano in una base antartica andavano a trovare solo loro, senza più passare dagli uomini. Facevano molti inchini e lunghi discorsi, i cani seguivano abbaïando e schiacciandosi sulle zampe anteriori; poi qualcuno riusciva a sciogliersi dalla catena e succedeva un massacro. I pinguini guardavano i propri compagni morti con assoluto stupore, e con l’espressione da «Non m’importa cosa sarà di me» cercavano di parlare ancora ai cani, non fosse per gli uomini che intervenivano a salvarli.” (Del Giudice, 2009: 8)

las ideas fijas y obsesivas, la vergüenza, la locura,²⁰⁵ el autoengaño,²⁰⁶ y con virtudes típicas de especies superiores pero que paradójicamente no han evolucionado:²⁰⁷

In un alone verde azzurrino spiritato, la luce che qui costituisce la sera, piccole bande di pinguini Adélie passano veloci. Vanno nella direzione opposta al mare. Viaggiano verso sud con una fretta disperata, le pinne natatorie sollevate, il muso sporto in avanti, i piedini di qua e di là, bilanciati con la coda come treppiedi. La loro aria intenta e preoccupata, terribilmente comica per me, sembra dire «I'm late, I'm late, for a very important date», come nel libro di Alice, o più semplicemente «Non possiamo fermarci adesso, c'è troppo da fare». Li ho seguiti con lo sguardo finché sono diventati dei puntini traballanti sulla distesa bianca, poi senza motivo apparente hanno effettuato una curva ampia, e senza mutare d'affanno sono tornati indietro. I primi ad arrivare qui si sono lasciati cadere sulla pancia, scivolando come un toboga fino a fermarsi. Hanno chiuso gli occhi celesti, si sono addormentati.

Del creato fanno parte anche questi esseri la cui natura lo stupore, la fiducia in un ordine delle cose che mai sarà alterato, un ragionare perfettamente logico perché totalmente astratto, e una divorante curiosità: esposti dunque ai peggiori contrattempi. È stato opportuno da parte del buon Dio sistemarli quaggiù in Antartide, poiché alle nostre latitudini avrebbero già preso il potere in nome delle forze del Bene e dell'Illarità, o sarebbero stati sterminati. Ma che i pinguini fossero animali pieni di preoccupazioni lo sapevo già da prima. (Del Giudice, 2009: 5)

Segundo, el narrador antropomorfiza una escena familiar de independización de la cría del pingüino, adoptando una mirada colonial de tipo paternalista, como la mirada de muchos misioneros o exploradores decimonónicos en las bitácoras de Bove y De Gerlache,²⁰⁸ pero añadiendo además la duda 'postmoderna', 'postcolonial' y 'posthumana' de estar proyectando su perspectiva sobre la alteridad:

Una mattina ci apparve lontano una rookery affollatissima e qualcuno di questi uccelli isolati. Trovammo due adulti e uno più piccolo sulla riva del mare. Ci furono curiosità reciproche e convenevoli finché i due adulti si tuffarono in acqua, scomparendo. Tra tutte le espressioni di cui i pinguini sono capaci quella della desolazione è irresistibile, poiché è una desolazione senza

²⁰⁵ La crítica Leane destaca la asociación entre el viaje a la Antártida y el viaje al inconsciente en el imaginario mítico y literario: "The South Pole, however, is not simply more remote than the North Pole from the inhabited world. The Western worldview in which the Arctic rests on the top of the planet and the Antarctic clings, spider-like, to its bottom brings an asymmetry to polar psychotopography. At least since Freud, parallels between mental and physical landscapes have frequently assumed a depth model of the psyche, with the darker, less accessible aspects of ourselves – the id, in Freud's terms – imagined as sitting somehow 'below the surface'. This means that the metaphorical southern journey is not simply a journey inwards but also downwards, a journey that penetrates the darkest, deepest regions of the unconscious. The asymmetry between north and south is evident in the kinds of narratives that dominate Antarctic myth and literature. Joscelyn Godwin observes: The mythology surrounding the North Pole has tended to be positive: it is always the Arctic that is imagined as the location of the endless springtime and the cradle of noble races. The Antarctic, on the other hand, is negative: it evokes tales of gloom and destruction, and is populated by primordial horrors or else by their recent representatives, the Nazis ... In short, the North is the positive and the South the negative pole of the earth." (Leane, 2012: 55-56)

²⁰⁶ Nos referimos a la escena inicial del pingüino que se autoengaña, substituyendo el huevo que ha perdido por un huevo de hiel.

²⁰⁷ "Questi animali dotati di grazia e autoironia, virtù che attribuiamo alle specie più evolute, sono in realtà dei grandi incompiuti. Non ce l'hanno fatta a diventare pesci, dato che l'acqua non è il loro elemento definitivo; pur essendo uccelli non volano più, e come bipedi sono lenti e preoccupati. Rimasero bloccati in questa ambiguità in ere antichissime e da allora non sono cambiati più." (Del Giudice, 2009: 9)

²⁰⁸ Tanto Bove como De Gerlache sienten compasión por la pobreza de los fueguinos. (Del Giudice, 2009: 26-27)

rimedio. L'animale piccolo, il pulcino rimasto solo, cominciò a gridare camminando lungo la riva, guardando in ogni direzione. I pinguini vedono meglio nell'acqua, dove gli scende una seconda palpebra trasparente, una specie di lente a contatto naturale che li protegge dal salso e corregge la loro ipermetropia. Vedevo benissimo i suoi genitori, impettiti sulla riva un centinaio di metri più avanti, e cercavo di indicarglieli ma lui incespicava sui sassi senza più badarmi, con quell'aria affannata da «I'm late, I'm late», finché dovette convincersi che i suoi genitori erano partiti via mare lasciandolo lì: soltanto allora si voltò verso l'acqua e pieno di sconforto e disgusto si buttò. Ormai sapevo di cosa si trattava. La scena familiare cui avevo assistito era un momento fondamentale della crescita, quando il pinguino giovane viene obbligato a procurarsi da solo in mare il krill e il plancton di cui si nutre, che fino a un certo punto gli viene fornito come poltiglia rigurgitata dal becco dei genitori. Mi accorsi che stavo antropomorfizzando i pinguini, cosa che mi ero ripromesso di non fare, e ne parlai con Jeremy, meglio attenersi alle molte spiegazioni sui comportamenti dei pinguini di diverse specie che le spedizioni dei biologi osservavano e catalogavano. Il guaio delle storie, con i pinguini, è che sono narrate da un unico punto di vista, quello umano. Alla loro fantasia e curiosità, inesauribili, sovrapponiamo ciò che appartiene a noi, mutandone il senso. (Del Giudice, 2009: 6-7)

Tercero, el narrador decide adoptar una mirada científica supuestamente objetiva (“meglio attenersi alle molte spiegazioni sui comportamenti dei pinguini di diverse specie che le spedizioni dei biologi osservavano e catalogavano”), pero esta perspectiva resulta ser igualmente ineficaz para comprender a los pingüinos:

Può darsi che anche i pinguini siano portati a pinguinomorfizzare gli umani, e questo certamente accadde qualche settimana dopo, quando in una traversata a piedi, mentre accompagnavo una missione internazionale di dieci biologi, incontrammo una carovana di *Imperator*, la specie più grande. Loro, i pinguini in fila, noi, umani in fila. Due comunità egualmente in marcia, i pinguini dall'interno verso le coste per procurarsi cibo, noi dalle coste verso l'interno per raggiungere le regioni più fredde abitate dagli *Imperator*. Loro, noi, vivevamo la stessa solitudine in un oceano di ghiacci e nevi, e le stesse preoccupazioni.

Giunti a una rispettabile distanza il capo dei pinguini *Imperator*, un individuo voluminoso e importante della loro specie, allungò il collo verso di noi in un profondo inchino e con il becco contro il petto fece un lungo discorso gorgogliando. Finito il discorso, da quella posizione di riverenza fissò negli occhi Jacques, capo della missione, per vedere se aveva capito. Né Jacques, l'etologo più esperto, né chiunque di noi poteva comprendere quel discorso. Allora il pinguino ripeté di nuovo il lungo gorgoglio con la testa china, senza spazientirsi. Chi si spazientiva erano gli altri pinguini dietro di lui, cominciavano a dubitare che il loro capo avesse combinato qualche pasticcio. Si fece avanti un altro di loro, spingendo da parte il suo predecessore. Con lo stesso inchino e lo stesso sguardo in alto tenne un nuovo discorso che sarebbe rimasto per noi altrettanto incomprensibile. (Del Giudice, 2009: 7-8)

hasta que el mismo científico se da cuenta de que la alteridad es parte de sí mismo y así pierde la razón:

Ma nei ghiacci, nel vento ruggente, con i pinguini si finisce per perdere la testa. Soprattutto d'inverno, nella notte perenne, notte di notte e notte di giorno, buio totale, quel buio costante che scardina la mente, distrugge il sonno, inutile guardare l'orologio, tanto è sempre l'ora dello stesso buio. [...] modellato. Il pinguino s'era perso l'uovo, si vergognava, se n'era fatto uno finto. Jeremy e il pinguino si guardarono, sconvolto l'umano, mortificato l'animale, chissà se perché scoperto in quella sua struggente finzione o perché sapeva che gli sarebbe stata portata via anche quella. Fu allora, in quel giorno-notte, che Jeremy con l'uovo di ghiaccio in mano scoppiò in lacrime, cominciò a gridare, si mise a correre, e più correva e più si spogliava, buttò via il berretto, buttò il giaccone termico, si tolse perfino la camicia di lana cotta e tutto il resto, piangendo e inciampando nei 'sastrugi', dune di ghiaccio formate dal vento. Lo rincorremmo, lo trovammo a terra quasi

nudo. Gli sollevai la testa, gli misi addosso il mio giaccone, gli gridai nel vento «Sei pazzo, vuoi morire?» e nel vento Jeremy mi rispose «Tanto se muoio qui nemmeno Dio se ne accorgerà». (Del Giudice, 2009: 9-10)²⁰⁹

confirmando la prospettiva colonial del narrador, que relega a los pingüinos a un tiempo o estadio evolutivo diferente:²¹⁰

“A forza di osservarli mi sono convinto che il segreto dei pinguini è nel loro essere al tempo stesso impeccabili e impacciati. Questi animali dotati di grazia e autoironia, virtù che attribuiamo alle specie più evolute, sono in realtà dei grandi incompiuti. Non ce l’hanno fatta a diventare pesci, dato che l’acqua non è il loro elemento definitivo; pur essendo uccelli non volano più, e come bipedi sono lenti e preoccupati. Rimasero bloccati in questa ambiguità in ere antichissime e da allora non sono cambiati più. Ma nei ghiacci, nel vento ruggente, con i pinguini si finisce per perdere la testa. Soprattutto d’inverno, nella notte perenne, notte di notte e notte di giorno, buio totale, quel buio costante che scardina la mente, distrugge il sonno, inutile guardare l’orologio, tanto è sempre l’ora dello stesso buio.” (Del Giudice, 2009: 9)

Del Giudice disemina ejemplos de recuerdos e historias sesgados y parciales relacionados con un pasado lejano y reciente: la memoria histórica y lingüística²¹¹ de la Ushuaia colonizada que describe De Gerlache es monopolizada por el misionero inglés Thomas Bridges,²¹² el cual no tuvo siempre un comportamiento irreprochable hacia los

²⁰⁹ Las referencias al inconsciente freudiano son muy claras en el pasaje y atribuibles también a la lectura de Joseph Conrad en su asociación con el imperialismo europeo, uno de los escritores preferidos por Del Giudice. Genna (2009) y Klettke (2008), en particular, destacan la importancia del tema en *Orizzonte mobile* y en *Mania*. Del Giudice es autor de una introducción a *Il piccolo Hans* de S. Freud. (Del Giudice, 1994a)

²¹⁰ Leane explica cómo funciona este mecanismo antropológico: “In fiction, and in everyday speech, time is often figured through spatial metaphor. A process of development in time can be described as a journey, even though little actual spatial movement occurs. Conversely, the journey through space is often associated with movement in time. The more remote the destination from population centres and infrastructure, the more acute the sense of a time shift. This temporal distancing is not neutral, but carries political implications. The anthropological device of creating distance between observer and observed by positioning the latter in a different time – labelling a people ‘prehistorical’ or ‘primitive’ or ‘primeval’ – is well known. Johannes Fabian, in *Time and the Other*, uses the terms ‘denial of coevalness’ and ‘allochroism’ to describe this kind of chronological displacement. Allochroism is not geographically limited; as Fabian points out, Western societies denigrate particular aspects of their own cultures by labelling them in this way.¹⁷ This rhetorical device, however, is particularly readily applied to regions or peoples that are spatially remote. An obvious case in point is the Australian Aborigines, consistently labelled as ‘stone age’ by European colonizers.¹⁸ To relegate a people to a past age is to refuse their capacity to change: whether they are doomed in Social Darwinist terms as destined for extinction or nostalgically romanticized, they are denied a future.” (Leane, 2012:159-160)

²¹¹ Bridges era el autor de un diccionario yaman-inglés.

²¹² En la bitácora de De Gerlache, en Ushuaia —una ciudad oscurecida desde su inicio por la pobreza, el hambre, la deportación de prisioneros militares y la hostilidad del clima de la Tierra del Fuego—, la única memoria histórica y lingüística desde 1862 la constituyen los escritos de los misioneros ingleses Thomas Bridges y John Lawrence: “I primi anni dalla sua fondazione furono tragici quanto quelli di Punta Arenas; solo nel 1862, in seguito a una catastrofe, la South American Missionary Society prese sede in città. L’anno seguente la stazione evangelica veniva affidata all’opera del reverendo Thomas Bridges e del suo sostituto John Lawrence; da allora, le memorie storiche di Ushuaia e dei due uomini si sovrappongono e coincidono. Fin dal giorno in cui i due reverendi giunsero a Ushuaia, alcuni indios della tribù Yagan si unirono a loro e ormai la gran parte degli aborigeni superstiti vive attorno a questa stazione evangelica oppure nei pressi di una succursale fondata a Tekénica Bay, la baia di Orange. Ma ci permettiamo di sollevare qualche dubbio

indígenas;²¹³ los secretos de Punta Arenas son guardados “prudentemente” por un padre salesiano, nos advierte el narrador moderno.²¹⁴

En *Orizzonte mobile* sale del olvido también otra historia sesgada de la relación entre memoria, violencia y poder político en el siglo XX: los secretos de la prolongada campaña del gobierno estadounidense de manipulación política y desestabilización en Chile, que culminó con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.²¹⁵ Del Giudice vuelve a reconsiderar el periodo de la Guerra Fría y las tensiones internacionales generadas por la política de Salvador Allende apoyada por Cuba, al describir la breve parada del narrador en Santiago de Chile en 1990, antes de viajar a la Patagonia y la Antártida.²¹⁶

Senza saperlo e senza che Lagostena mi avesse informato ero arrivato nei giorni della Transmisión del Mando, il momento in cui il dittatore Pinochet ‘restituiva la democrazia’, se mai si poteva parlare di democrazia per l’autore di un golpe sanguinario. In quei giorni tornavano a Santiago gli esuli che per quasi vent’anni avevano vissuto lontano, nei Paesi più diversi. Alle cinque e mezzo, sganciati da Lagostena, incontrai finalmente Roderigo de Castro²¹⁷ che avevo cercato in Italia senza fortuna. Fu lui a invitarmi a cena, mi passò a prendere all’Hotel Carrera. Roderigo era stato

sulla reale conversione dei poveri indigeni, e quanto alla loro condotta morale possiamo assicurare che non è migliorata per nulla. La mortalità tra gli Yagan raggiunge proporzioni enormi a confronto di quella che si registra tra gli Alakaluf e gli Ona.” (Del Giudice, 2009: 26)

²¹³ Aunque De Gerlache evidencie cierta imparcialidad hacia los indios fueguinos *Yaga*, *Alakaluf* y *Ona*, y hacia el misionero Bridges, los primeros descritos como pobres y sucios e injustamente acusados de canibalismo y, el segundo, prisionero de una conducta no siempre irreprochable, la suya es la misma mirada paternalista hacia las poblaciones locales, probablemente cómplice de la versión de la historia local propuesta por los misioneros: “Bridges explotó las concesiones del Gobierno argentino para su interés económico: “Da circa dieci anni il reverendo Bridges si è ritirato dal sacerdozio per dedicarsi completamente agli affari. In questo periodo si è recato spesso a Buenos Aires per tenere delle conferenze allo scopo di impietosire l’opinione pubblica sulle sorti dei poveri Yagan. In tal modo ha potuto ottenere dal governo argentino una concessione gratuita di oltre ventimila ettari di terreno un po’ a est di Ushuaia, presso l’imboccatura del canale di Beagle, verso il Pacifico, senza alcun dubbio la parte più bella della Terra del Fuoco. Nel rilasciare tale concessione il governo intendeva evidentemente permettere agli indigeni Yagan l’addestramento ai lavori dell’agricoltura e all’allevamento del bestiame; ma il risultato più notevole, e il meno prevedibile, è stato di permettere a Thomas Bridges l’accumulo di una fortuna niente affatto disprezzabile.” (Del Giudice, 2009: 26-27)

²¹⁴ “Padre Vincenzo Lucchelli, il conservatore del museo, arrivato qui nel 1932, la custodiva prudentemente dietro la fragilità degli anni, parecchi anni, come custodiva i segreti delle vicende in Terra del Fuoco.” (Del Giudice, 2009: 72)

²¹⁵ “Mi hanno accompagnato all’Hotel Carrera nella piazza della Moneda che ricordavo dalle immagini della televisione italiana, ricordavo quando era stata bombardata dai caccia Hawker Hunter di fabbricazione inglese con le insegne degli aerei cileni, solo che i piloti erano americani come si scoprì più tardi. In quella piazza, nel palazzo della Moneda, era morto Salvador Allende, obbligato alla resa e al suicidio. Era l’11 settembre 1973. Il señor Lagostena, un po’ sudaticcio, fu molto premuroso nelle spiegazioni sapendo che ognuna è una piccola ‘voce’ in un conto finale.” (Del Giudice, 2009: 15)

²¹⁶ La ceremonia de transmisión del mando presidencial marcó el traspaso del poder político de Pinochet a Patricio Aylwin Azócar el 11 de Marzo de 1990.

²¹⁷ Rodrigo de Castro es uno de los dos periodistas (el otro es Juan Gasparini) que publicaron el libro de periodismo de investigación *La delgada línea blanca* en 2000, donde se detallan y denuncian presuntos vínculos del Ejército chileno, de la familia Pinochet y de grupos de poder argentinos (el expresidente Carlos Menem y el fiscal general de este país, Nicolás Becerra) con la producción y el tráfico internacional de drogas y de armas.

in Italia per quindici anni praticamente in esilio ed era tornato da pochi mesi insieme alla moglie cilena e alla loro bambina di quattro anni, Xaviera. (Del Giudice, 2009: 15-16)

En la segunda entrada de la *iperspedizione*, Del Giudice da la voz literalmente a los exiliados políticos de la dictadura militar de Augusto Pinochet, los testigos silenciados, para que añadan su perspectiva traumática a la memoria colectiva:

Si chiamava Ramón Barcelona. All'inizio mi era sembrato un dandy e invece era un altro esule, aveva vissuto a Parigi più di dieci anni, aveva lavorato alla Cee, e più tardi Roderigo mi disse che era laureato in economia e avrebbe avuto un lavoro nel nuovo governo cileno. Dopo cena arrivò qualcun altro che aveva avuto guai con il regime di Pinochet, era stato in galera per un anno, un ragazzone grassoccio, barba curata, che sorrideva con un buon umore naturale. Ramón mi ha raccontato come andò la storia dello 'stadio'. Ci restò un mese, la gente cambiava continuamente e la distribuzione lungo le gradinate dipendeva da quanto uno veniva ritenuto pericoloso: quelli più pericolosi avevano posti in tribuna, quelli meno pericolosi sulle curve. L'idea di Ramón era che i generali all'inizio non sapessero nulla di nulla. Lui era un marxista pubblico, due volte candidato come rappresentante nazionale della gioventù universitaria comunista. La mattina di un mese dopo, disse, «fui chiamato e fatto uscire dallo stadio senza nemmeno essere interrogato; altri non c'entravano niente e finirono in galera per parecchio tempo». Quell'11 settembre, mentre al mattino Allende moriva nella Moneda, di pomeriggio iniziavano nello stadio le persecuzioni e gli arresti di massa. Chiunque fosse ritenuto coinvolto con il governo di Unidad Popular veniva fermato e portato nei centri di detenzione sparsi in tutto il Paese, molti vennero torturati o uccisi, la Croce Rossa stimò circa settemila persone detenute nei primi dieci giorni. Tra le vittime c'era Víctor Lidio Jara Martínez, cantautore, musicista e regista teatrale. Quasi vent'anni dopo gli esuli e i sopravvissuti si erano raccolti di sera in quello stesso stadio illuminato e sul tabellone non scorrevano i punteggi di una partita, scorrevano i nomi dei morti o dei desaparecidos. Una gigantesca bandiera cilena, lunga quasi quanto il campo, era sostenuta dagli scampati alla strage. (Del Giudice, 2009: 15-16)

Que la memoria cultural es una cuestión de relaciones de poder, lo demuestra también la incursión de Del Giudice en el vínculo que existe entre el concepto de memoria y las violaciones de los derechos humanos en el mundo occidental, y en Italia en particular, una temática ya abordada en *Unreported inward Palermo* y *I-TIGI Canto per Ustica*. De los desequilibrios geopolíticos y la confrontación ideológica creados por la Guerra Fría, nuestro escritor destaca la oposición entre la censura y manipulación monolítica de la información en los Estados Unidos y en países aliados del 'bloque occidental' como Italia,²¹⁸ y la actitud post-ideológica del secretario nacional del Partido Comunista Italiano, Enrico Berlinguer, que, reflexionando sobre el golpe chileno, avanza

²¹⁸ Del Giudice remite a la así llamada "estrategia de la tensión", que afectó a Italia de manera trágica hasta mediados de los años 80 con una larga serie de atentados y tentativas de golpe de estado, que se iniciaron con la explosión de una bomba en Piazza Fontana (Milán) en 1969, que causó 16 muertos y 88 heridos. La "estrategia de la tensión" tenía el objetivo de llevar al límite la situación para que fuera inevitable un pronunciamiento autoritario. Durante los primeros años de la década de 1970, se sucedieron atentados y bombas; casi nunca se identificó a los responsables, aunque en esos casos se acusó a militantes de la extrema derecha.

su propuesta de un pacto histórico con la *Democrazia Cristiana*, el alejamiento del modelo soviético, la creación del eurocomunismo y la reafirmación de la democracia y del respeto a los derechos humanos como condición universal de los cambios progresistas.²¹⁹

Il golpe di Pinochet visto da Santiago e dal Cile era molto diverso da come l'avevamo seguito nella televisione italiana, noi non sapevamo che alla Casa Bianca il presidente Nixon e il suo consigliere per la sicurezza Kissinger avevano deciso che in Cile andasse sparso molto sangue. «La Cia – mi raccontò Roderigo – fu responsabile della preparazione del colpo di Stato militare, grazie a relazioni di intelligence, e non scoraggiò mai i piani di rivolta che le vennero presentati, anzi li supportò e li istigò, e nel 1973 il generale Pinochet e le sue truppe rovesciarono il governo Allende con il beneplacito dei servizi statunitensi. Già nel 1970 il presidente Nixon aveva fatto sapere che un governo Allende non sarebbe mai stato accettato dagli americani, e aveva ordinato alla Cia di versare dieci milioni di dollari per combattere Salvador Allende e destabilizzare il suo governo». La morte del presidente Allende riverberò in Italia. Enrico Berlinguer, segretario del Partito comunista italiano, applicò una nuova politica chiamata 'compromesso storico', che intendeva mettere al riparo la democrazia italiana dai pericoli di involuzione autoritaria che avevano portato al golpe cileno. (Del Giudice, 1990: 17)²²⁰

5.4 La política del espacio, del tiempo y de la narrativa espacializada

En *Orizzonte mobile* el lejano Sur — la Patagonia²²¹ y en particular la Antártida — tiene un papel central en la obra, puesto que vehicula su núcleo semántico y la organiza a nivel estructural.²²²

²¹⁹ Del Giudice hace referencia a las ideas expresadas por Berlinguer en *Reflexiones sobre Italia después de los sucesos en Chile*, donde denuncia la invasión soviética en Afganistán y el golpe de estado militar-comunista en Polonia. Plantea las tesis de que el empuje propulsivo de la Revolución de Octubre se había agotado y que cambios políticos como los que llevaba adelante Allende requerían del *consenso* de la mayoría de la población (una reelaboración del concepto gramsciano de hegemonía social) y, por ende, de compromisos entre las fuerzas comunistas y católicas (el así llamado compromiso histórico entre el Partido Comunista Italiano y la Democracia Cristiana en Italia). El eurocomunismo italiano influyó en la política chilena gracias a los exiliados chilenos en Italia.

²²⁰ Es curioso notar cómo la publicación de *Taccuino australe* en 1990 coincide con la desclasificación y la publicación de documentos sobre Chile desde 1968 a 1991, provenientes de siete agencias gubernamentales estadounidenses, como parte del Proyecto de Desclasificación de Chile del Departamento de Estado de Estados Unidos, en un contexto cultural europeo e internacional post-ideológico, que asiste al crecimiento de los *memory studies* en los departamentos, especialmente de Humanidades y de Ciencias Sociales. Otra coincidencia curiosa es la publicación de *Orizzonte mobile* en el año en el que los documentos desclasificados en 2009 de los archivos de los organismos de inteligencia de Estados Unidos confirman el papel activo de Washington primero, para evitar la toma de posesión de Allende en 1970; segundo, su apoyo a la oposición que se desencadenó tras asumir la presidencia y, tercero, el apoyo a los golpistas.

²²¹ Aunque el paisaje patagónico sea presentado a través de las mismas técnicas narratológicas y simbólicas, centraremos nuestro análisis en la Antártida, puesto que el espacio antártico permite abordar el extrañamiento de las categorías de espacio y tiempo para fines hegemónicos de manera más evidente.

²²² La Antártida es el cronotopo bajtiniano de *Orizzonte mobile*. El concepto de cronotopo de Mikhail Bajtín se refiere a la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales expresadas en literatura. Bajtín utiliza cronotopo en el sentido abstracto de cómo tiempo y espacio se relacionan en un género literario y en el sentido más concreto de un determinado espacio dentro un texto, asociado a una temporalidad específica. Por ejemplo, según Bajtín, el castillo de las novelas góticas remite a un pasado

A nivel simbólico, la Antártida representa un espacio único dentro de la historia de las exploraciones por su falta de presencia humana hasta principios del siglo XIX y, por ende, de historia e historiografía (Kennedy, 2014: 214).²²³ La larga tradición descriptiva — textual, cartográfica, visual — del continente lo representa como una tabla rasa, es decir, un vacío que invita a la proyección de valores, deseos y significados (Leane, 2012; Glasberg, 2012; Brazzelli, 2015).

Los tres narradores de *Orizzonte mobile* siguen esta tradición representativa, pues el profundo Sur es un acertijo elusivo y misterioso que por su severidad, lejanía y vastedad desafía las tentativas de explorarlo, conocerlo, describirlo y mapearlo.²²⁴ El vacío, la ausencia de habitantes, la deslumbrante monotonía del paisaje sin puntos de referencia claramente discernibles causan desorientación, pues todo parece igual y sin principio ni fin, como en un flujo indistinto, lo que dificulta la percepción de la posición, del movimiento, de las dimensiones y del sistema de coordenadas a las que estamos acostumbrados en otros lugares.²²⁵ Además, tanto la presencia del continente sólido y desconocido bajo el hielo²²⁶ como el mismo hielo — que cambia constantemente su

histórico, mientras que la novela realista decimonónica remite al tiempo cotidiano y cíclico. Para Bajtín, estos cronotopos son los principios organizativos de los acontecimientos importantes de la novela.

²²³ Como explica Kennedy: “In contrast to the countless works on the political, military, social, cultural, intellectual, economic, religious, gender, and environmental histories of the rest of the world, there are only a handful of texts focusing on the Antarctic, where most of the categories listed above are irrelevant. Instead, writing about the history of the continent has remained largely the province of biographers and popular authors who have focused almost exclusively on the “Heroic Age” of Antarctic exploration in the early twentieth century.” (Kennedy, 2014: 214)

²²⁴ De la banquisa austral que los atrapa, De Gerlache dice: “Sotto il chiarore lunare, l’immensa pianura si srotola verso l’infinito. La Croce del Sud allarga in cielo le sue braccia di luce tenuemente scintillante, e qua e là gli iceberg innalzano le loro strane forme, le cime animate da repentini sfolgorii. In tutto quel biancore la banchisa sembra un’immensa macchia nera. Bloccata dal cordame reso rigido dal gelo e rivestita di brina gelata, la Belgica rivela un po’ di vita solo per un alito di fumo che sale lieve sopra la coperta, a prua e a poppa; per il resto ha l’aspetto di un vascello fantasma. Lo spettacolo è di una bellezza grandiosa e funerea a un tempo. Il nostro Astro rischiera le rovine di un mondo splendido e defunto.” (Del Giudice, 2009: 115-116)

²²⁵ De Gerlache experimenta espejismos: “Ricordo che un giorno credetti di scorgere a un centinaio di metri dalla nave una cassa grandissima. Mi torturai il cervello non sapendomi dare ragione del perché quella cassa fosse stata trascinata fino a lí, se non altro per il legname che in quel momento e in quel luogo era un elemento prezioso, da non doversi sciupare così. Mosso da profonda curiosità mi diressi verso l’oggetto e le mie racchette da neve lo urtarono subito: la supposta cassa si rivelò un foglio di giornale volato via chissà quando dalla nave” (Del Giudice, 2009: 115). El narrador moderno del viento dice que procedía “dai diversi punti cardinali, senza legge apparente.” (Del Giudice, 2009: 94)

²²⁶ La Antártida se ve afectada por la deriva continental y las corrientes profundas dentro del planeta Tierra. Hace 450 millones de años, secciones de la Antártida que estaban en el norte del ecuador llegaron al Polo Sur durante los últimos 70 millones de años. Los fósiles de dinosaurios son prueba de su temperatura relativamente caliente antes de congelarse hace unos veinte millones de años. El glaciólogo chino Xie Zichu dice sobre el continente antártico sumergido: “Mi descrisse com’era la forma invisibile di questa terra nascosta sotto le dune, i duomi, i sastrugi, i crepacci, ormai se ne sapeva parecchio, mappe e prospezioni venivano tracciate impiegando radioeco, c’erano perfino delle immagini: un continente grande come l’America, un po’ montuoso, con valli e collinette e un arcipelago di isole non più cristallizzate in un blocco compatto.” (Del Giudice, 2009: 125)

forma, posición y consistencia, rompiéndose, derritiéndose, recongelándose, fluyendo y flotando a la deriva —, magnifican el sentido de elusividad, provisionalidad y de extravío (Leane, 2012). Es literal y metafóricamente un horizonte que nunca se puede alcanzar y necesita una constante readaptación y regulación de la vista, de las diferentes perspectivas moldeadas por las innumerables formas de representación del mundo — cartográficas, visuales, verbales — para darle un sentido (Leane, 2012; Glasberg, 2012; Brazzelli, 2014, 2015).²²⁷

Sin embargo, como destaca Elena Glasberg (2012) en *Antarctica as cultural critique*, la imagen de la tabla rasa es una construcción social hegemónica, parte del potente imaginario imperial, que, anulando a sus habitantes no-humanos, contempla naturalizar la idea de territorio vacío, virgen, intacto y desconocido — la *terra incognita* — para marcarlo, nombrarlo, rellenarlo, conocerlo y controlarlo.

Por ello el narrador moderno de *Orizzonte mobile* señala que el misterio del continente es de hecho más explicable, cercano y conectado a nosotros de lo que pensamos:

Certe volte, mentre attraverso questi paesaggi di ghiaccio e luce, cerco di rappresentarmi il loro tipo di mistero. Non parlo di un generico sentimento di mistero, né dell'attimo di stupore e di terrore che ti prende a ogni cambiamento di scenario. Ho già detto che questo paesaggio non sa che farsene dei deliqui di un osservatore. E alla fine mi sembra che il mistero si componga di tre parti: quello che l'Antartide ha in comune col resto della Terra ma che qui diventa eccezionale; quello che c'è solo qui, nascosto sotto i ghiacci, e i ghiacci stessi, o che accade nel cielo; e quello che originando da qui influenza poi tutto il pianeta. Sono le cose che la scienza ha sempre cercato in questo luogo, la Terra Incognita. (Del Giudice, 2009: 120)

Aunque sea un continente muy antiguo y un museo 'involuntario',²²⁸ es un laboratorio de programas científicos tecnológicamente avanzado; tiene la máxima exposición solar

²²⁷ Los tres narradores de *Orizzonte mobile* se detienen en describir los fenómenos peculiares a nivel visual que acontecen en la Antártida, como las auroras australes, el *iceblink*, la niebla, *pareli* y *paraseleni*, la ausencia y la excesiva presencia de luz, las 'sombras de tierra' ("quel curioso fenomeno per cui il sole, illuminando dal basso le montagne, ne proietta l'ombra sulle nubi come un cono rovesciato"), espejismos y alucinaciones ópticas de varios tipos. El tema de la visión es central en toda la producción literaria de Del Giudice y, en particular, en *Atlante occidentale* (1985), *Nel museo di Reims* (1988) y en *Staccando l'ombra da terra* (1994), donde la percepción espacial está relacionada con la ciencia, la ficción, la pintura, la óptica y el vuelo. Véase Antonello (1995, 2005a), Klettke (2008), Colummi Camerino (1999) y Dolfi (1993) para análisis críticos de la cuestión.

²²⁸ "L'Antartide, prima di scivolare in fondo al pianeta, era stato al centro di Gondwana, come viene chiamato il grande blocco delle primigenie terre meridionali. Confinava a nord con l'India, a est con l'Australia, a ovest con l'Africa e l'America del Sud." (Del Giudice, 2009: 107). El narrador moderno describe la Antártida como un museo al aire libre con fósiles y resultados actuales de cambios evolutivos. La Antártida, añade él, regula el clima global con el frío y permite medir los niveles de ozono y de contaminación. Es también un observatorio para estudiar los neutrinos, la nueva materia subatómica invisible — análoga a los protones de *Atlante occidentale* —, que necesita de la fantasía y de un nuevo lenguaje para ser imaginada y traducida mediante la escritura.

terrestre, pero es un enorme “pozzo di freddo” por causa del albedo que regula la temperature global; está geográficamente aislado pero tiene implicaciones globales para la supervivencia²²⁹ y el estudio del pasado y futuro de la Tierra y del universo;²³⁰ su comunidad multicultural y multilingüe de científicos comparte muchos rasgos con los antiguos exploradores, los colonizadores patagónicos y con los habitantes autóctonos, los pingüinos: la Antártida es un paisaje extraño porque no es familiar.

Por tanto, la ausencia de humanos y de fronteras, y la suspensión de la soberanía,²³¹ cubre paradójicamente un espacio profundamente marcado por la presencia de intereses y deseos políticamente relevantes, como pertenencia de género, pertenencia étnica²³² y nacional,²³³ territorialidad,²³⁴ ciudadanía,²³⁵ medioambiente,²³⁶ capitalismo²³⁷ e imperialismo. El continente internacional dedicado solo a actividades pacíficas de investigación científica es, de hecho, un lugar de gran interés nacional, en el que las bases

²²⁹ El narrador moderno hace referencia al clima, las telecomunicaciones, el medioambiente, el agua potable, las materias primas, etc.

²³⁰ Como explica el narrador moderno citando a la investigadora Montaruli en un encuentro imaginario en la Antártida en 2007, el telescopio en el Polo Sur busca partículas fantasma llamadas neutrinos, una realidad subatómica enigmática, casi sin masa, que los investigadores intentan detectar en el espacio gracias a nuevas ‘prótesis’ ópticas, como el *IceCube Detector* (Del Giudice 2009: 5-14). La secuencia tematiza la invisibilidad de la materia abarcada en *Atlante occidentale* por el físico Pietro Brahe.

²³¹ Nos referimos al Tratado Antártico de 1959.

²³² De los indígenas fueguinos y de las varias especies de pingüinos.

²³³ Tanto los exploradores como los científicos actuales pertenecen a naciones diferentes.

²³⁴ “Il Centro Geografico di Chile non è un istituto di ricerche ma un cippo di pietra bianca nel paesaggio deserto e in un vento feroce sullo stretto di Magellano. Informa che qui, nella striscia di mare livido che separa la Patagonia estrema dall’Isola Grande della Terra del Fuoco, tra i ghiacciai che colano in acqua e il giallo ocre delle pampas, è qui il centro del Cile. Ma come può esserlo se mi trovo in fondo al Cile? Il fatto è che il Paese ha inglobato il mare di Drake e si è annesso una porzione di Antartide, uno spicchio compreso tra il novantesimo e il cinquantatreesimo meridiano che si stringe fino al Polo. Anche l’Argentina e la Gran Bretagna rivendicano quel territorio ma il Cile si è già ritagliato gli stessi quattromila chilometri che ci sono da qui al confine settentrionale col Perú. Per questo sono ‘nel centro’. Nei giornali posso leggere le previsioni del tempo per Santiago e Valparaíso e Viña del Mar, più quelle per un quarto di Antartide e il Polo Sud.” (Del Giudice, 2009: 70)

²³⁵ Del Giudice narra el episodio de los dos investigadores alemanes: “È vero anche che Joachim e Detlev non potevano tornare a casa. Il muro di Berlino era caduto, era proprio quello che ascoltavano alla radio a onde corte la sera nei cinquanta gradi sotto zero nel ghiaccio dell’Antartide. Sì, la Germania si era ricongiunta, ma i loro passaporti non sarebbero stati accettati da nessuna frontiera. Joachim disse a Detlev «Siamo apolidi in Antartide», e quando ci congedammo risi con loro ma sapevo che senza documenti non potevano raggiungere l’acqua o la terra con una nave e nemmeno con un aeroplano. Prima che arrivasse una nave a recuperarli dovettero restare nel container con l’idrocoltura e le radio ancora per un anno.” (Del Giudice, 2009: 110)

²³⁶ “È un grande osservatorio, una cartina di tornasole delle immondizie messe in circolo nel globo” (Del Giudice, 2009: 124); “Mi capita di vedere altri tipi di impronte, altrettanto sorprendenti, nei luoghi più deserti: intrecciato a una scogliera dai riflessi verdi, trovo un centinaio di metri di tubo di nafta venuto da chissà dove; o dietro la china di un ghiacciaio trovo un cingolato sovietico col cingolo staccato, e il tutto abbandonato lì dove si è rotto. Non c’è tempo nemmeno per provare sentimenti di sdegno, il paesaggio ti butta in faccia questi oggetti come uno schiaffo: «Questo è tuo».” (Del Giudice, 2009: 97)

²³⁷ Del Giudice hace referencia también al imaginario del turismo antártico —en su viaje de 1990 narra el encuentro con un rico turista en el avión de ida y con el guía del alpinista Reinhold Messner (Del Giudice, 2009: 109) — y su explotación económica para obtener agua potable vendiendo o regalando iceberg a las naciones pobres.

reúnen las características de vehículos tecnológicos que protegen y atacan, como en una novela de ciencia-ficción:²³⁸

La base era un avamposto del Paese cui apparteneva, e simbolo di una presenza, di un'occupazione moderata del territorio concessa dal Trattato Antartico del 1959, ma era pur sempre un'occupazione. Per il suo assommare in sé tutti questi aspetti conservava qualcosa della nave con cui erano arrivati e in cui vissero i primi esploratori; per il suo carattere tecnologico e scientifico, e per la quantità di antenne, e perché spesso poggiava su piedi per motivi di coibentazione, aveva addirittura qualcosa dell'astronave anche se poi all'interno, negli spazi più domestici, ritrovavi le cineserie dei cinesi con i mobiletti laccati neri e le stuoie, o le suppellettili russe dei russi, nei loro ambienti in cui colava acqua sulle finte mattonelle di carta da parati adesiva, acqua che colava dappertutto come in un film di Tarkovskij, una struggente memoria della casa. Si muovevano anche, le basi, dato che qui tutto è mobile: quelle nei ghiacciai scivolavano con il loro ghiacciaio alla velocità di un paio di chilometri all'anno. E talvolta scomparivano, come la base sovietica Družnaja 1, che prima ancora di essere occupata non si sapeva che fine avesse fatto finché un satellite ne fotografò alcuni edifici su un iceberg tabulare, lungo un centinaio di chilometri, alla deriva nel mare di Weddell. (Del Giudice, 2009: 111)

Lo que Del Giudice está señalando es que la Antártida funciona como un archivo del imaginario cultural occidental de los últimos dos siglos, con implicaciones políticas:

As the history of human engagement with the Antarctic region develops, it is becoming increasingly important to understand the specific meanings that humans attach to it – not only as a cold, icy, far-flung land, but as a place where important political, legal and environmental – as well as scientific – experiments are being performed. (Leane, 2012: 15)

Como anticipamos al principio de este apartado, el espacio es el principio estructurador de *Orizzonte mobile*. Lo sugiere el narrador moderno cuando en el *incipit* expresa su incomodidad con la ficción sometida al desarrollo lógico-temporal de relaciones causales y ordenadas y la noción fuerte de autor,²³⁹ y su preferencia por la escritura concebida como una red de relaciones y dimensiones

²³⁸ Variadas son las referencias del narrador moderno a la ciencia ficción. Cita al escritor inglés Herbert George Wells (1886 -1846), en relación al descubrimiento de un valle seco sin hielo y fósiles de plantas africanas realizado por la expedición inglesa de Scott en 1903: “Dovettero salire nuovamente e fare il giro, arrivando a McMurdo mezzi morti, ma avevano scoperto uno dei luoghi più stupefacenti della Terra, non diverso da quelli che Herbert George Wells immaginava negli stessi anni su altri pianeti.” (Del Giudice, 2009: 108); y cita también al escritor estadounidense Robert Sheckley (1928 - 2005) con respecto a las explicaciones de la física italiana Montaruli sobre la materia oscura: “Ci ha spiegato con pazienza che se le sorgenti accelerassero non solo elettroni ma anche protoni, la produzione dei neutrini insieme ai fotoni sarebbe garantita; e che i neutrini potrebbero prodursi anche grazie all'annichilazione della materia oscura che la forza di gravità accumula al centro del Sole o della Terra, o al centro della galassia. Teresa [Montaruli] indicava i neutrini con le sue belle mani quasi fossero lì presenti, Jeremy ascoltava e anch'io ascoltava, le misure planetarie mi facevano venire in mente Robert Sheckley e i confini tra il genere e la letteratura consueta” (Del Giudice, 2009: 11). La imagen de la base como una casa, una astronave y un laboratorio, o del bar como un bar interplanetario, recuerdan a textos o películas de ciencia ficción. La Antártida es comparada también a la Luna en línea con el imaginario de la ficción antártica. (Leane, 2012)

²³⁹ Nótese la metáfora del escritor como capitán, derivada de la novela inacabada de Bobi Bazlen, *Il capitano di lungo corso* (Bazlen, 1996), que es recurrente en toda la obra de Del Giudice, especialmente en *Lo stadio di Wimbledon* (1983).

plurales, que es por definición eminentemente intertextual y que supone la debilitación de los conceptos de unicidad y novedad. Cada obra remite a otras obras en relaciones de simultaneidad y compresencia.²⁴⁰

Vorresti gridare subito la tua storia, vorresti dire «Talvolta credi di commettere tutti gli errori passati e futuri», oppure «Ogni uomo porta in se stesso una camera», oppure «Se potessi capire come mai è finita così», in bilico sopra un filo, un fuso, ma se è vero che ogni uomo ha in se stesso una camera, la tua è tutta in disordine, sul comò si ammucchiano vecchie fotografie, e tu penseresti «È impossibile ricordare tutto», invocheresti la distrazione perché è la sola che scampa al dolore, e intanto in una scatola nell'armadio di cucina c'è un uovo di pinguino, bucato e svuotato dal bianco e dal tuorlo, riportato dal Sud più profondo, il più profondo e radicale dei Sud, un gelido Meridione. O forse sta per uscire il tuo numero, qualcuno dice «Sai, il mio numero sta per uscire, lo sento, lo so, sono usciti i numeri di tutti quelli che conoscevo», e ognuno vedendo la pallina fermarsi nella fossetta non ha nemmeno aspettato che il croupier lo annunciasse ad alta voce, si è alzato e si è incamminato verso la porta, col suo numero scritto sulle spalle, come un atleta al termine della gara, uno di quelli che non solo non arrivano primi ma la corsa la finiscono prima della fine. Ecco, vorresti gridare subito un grumo di dolore, o di gioia, che non si articola in parole ordinate, ma tutte insieme, esplose come esplode una stella, e c'è un silenzio attonito e glaciale, e dov'è la calma allora, dov'è la tua calma, dov'è il governo, dove la composta malinconia dell'imperscrutabile capitano, un po' distratto, un po' silenzioso, colui che tiene le fila, un uomo sui fili che ha voluto tendersi da sé? (Del Giudice, 2009: 3-4)

La noción de forma espacial en *Orizzonte mobile* indica un diseño formado por redes de relaciones semánticas o temáticas entre unidades textuales no adyacentes. La estructura de *Orizzonte mobile* se basa en una lógica espacial de coexistencia simultánea de relatos diferentes — Bove, De Gerlache y su diario austral — que, alternándose, interrumpen el progreso lineal de cada relato y evidencian las relaciones entre ellos, la diferencia de voces y perspectivas y la semejanza de experiencias y sentimientos. Lo explica el narrador moderno al final de un *incipit* extremadamente rico en referencias culturales y míticas, que relacionan el tiempo con el espacio y la escritura, a través de la cadena metafórica textil (reloj, husos, hilos, trama, historias):²⁴¹

I fili sono trecentosessanta, ma ventiquattro contano più degli altri, dodici verso destra e dodici verso sinistra, e da qui potrei cominciare, ma cominciare significa decidere un prima e un dopo, dare un ordine, isolare dal flusso, rompere la simultaneità, uscire dalla compresenza, fare come se esistesse una frase alla volta, un'immagine alla volta, un pensiero o un ricordo o un racconto alla

²⁴⁰ La metáfora utilizada aquí no es nueva. Calvino (2002) como Barthes y otros se detiene en la idea de la escritura como red de relaciones. Como ya recordamos, en la quinta *lezione* dedicada a la multiplicidad, Calvino (2002) habla de la novela contemporánea caracterizada por relaciones, y propone la idea de una hipernovela como muestreo de la multiplicidad potencial de lo narrable, resumen de una tradición narrativa y suma de múltiples disciplinas que moldean el mundo: “il tema della mia conferenza [...] è il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo.”

²⁴¹ En el tercer libro de *Los nueve libros de la Historia*, Heródoto habla de un precioso coselete hecho con 360 hilos que Amasis, rey de Egipto, envió como regalo a los lacedemonios. Los 24 hilos, divididos en 12 a la derecha y 12 a la izquierda, son otra imagen que espacializa el tiempo —como los husos horarios—, y podría referirse a los hilos de la cortina que cubre el arca de la Torá según el Talmud. Son mitos textiles asociados a historias como la del hilo de Ariadna o el hilo y huso de la vida de las tres Moiras griegas (y Parcas romanas).

volta, uno e poi uno e poi uno, e non tutto insieme. Sforzati di restare in questo disordine, di aderire ad esso, ma non è facile e non sempre è possibile, non sempre ci riesco. In questo istante, in questo preciso istante, potrei essere l'uomo che controlla gli orologi nel turno di notte, un vecchio signore chiuso nell'osservatorio di Greenwich, dove ha trascorso gran parte delle notti della sua vita, in una notte come tante altre, non un guardiano del faro ma un guardiano del tempo, poiché qui dentro non c'è una lanterna che gira, girano solo i meccanismi degli orologi, ventiquattro orologi in fila, ciascuno sfalsato di un'ora, un'ora a crescere verso est dove il sole cresce, un'ora a calare verso ovest dove il sole cala. Ogni orologio un fuso, ogni fuso un filo, lungo i fusi le storie colano giù, colano fino a te che nel frattempo sei già arrivato laggiù a guardarle dal di sotto. (Del Giudice, 2009: 4)

Si la Antártida es percibida como algo supuestamente contradictorio e intangible, el tiempo percibido en los antípodas no es diferente, pues la Antártida es una verdadera máquina del tiempo “allocronica” que viaja en todas las direcciones (Leane, 2012). Como explica la crítica Leane a propósito de la temporalidad antártica:

Antarctica's unique spatiality - its isolation, its position on the 'bottom' of the world, its seemingly limitless icescape - produces a complex and contradictory temporality. The preserving power of ice, along with the unfamiliar diurnal rhythms of high latitudes, gives the sense that time progresses differently in the southernmost continent. (Leane, 2012: 199)

De hecho, el tiempo descrito por los tres narradores de *Orizzonte mobile* parece expandirse en los ciclos día-noche²⁴² y estacionales, o pararse en los secretos a largo plazo que las capas de hielo mantienen intactos (Del Giudice 2009: 107-109):

Xie diceva «Le storie non sono nelle basi, le storie sono qui. Questa è una memoria in cristalli, lei dovrebbe imparare a leggerla. Per lei il bianco è tutto bianco, il ghiaccio è tutto ghiaccio. Poiché il suo animo è sensibile, si lascerà conquistare dalla bellezza delle forme. Resista. Cerchi un altro tipo di attenzione». Io mi ero chinato sull'orlo di un crepaccio, più che chinato mi ero steso sul bordo, cercavo di vedere il fondo.

Seguivo le indicazioni di Xie, mi chiedeva se riuscivo a distinguere come i cristalli fossero più grandi mano a mano che si scendeva, come i cubicoli e le bolle d'aria diminuivano nelle pareti, per effetto della pressione sovrastante. Così il ghiaccio cambiava colore attraverso i bianchi, i celesti e i grigi, e cambiava d'età, di cristallizzazione in cristallizzazione, indietro per millenni e millenni. Più giù ancora doveva esserci il punto in cui il ghiacciaio aveva perso plasticità per uno stress da piegamento e si era spaccato in ferite visibili in superficie, parallele come un'aratura e profonde magari fino alla terra, al continente vero e proprio. L'Antartide, prima di scivolare in fondo al pianeta, era stato al centro di Gondwana, come viene chiamato il grande blocco delle

²⁴² De Gerlache se detiene en la desorientación temporal y espacial en la banquisa austral: “verso la metà del mese il sole appare solo per pochi istanti, pallidissimo, a mezzogiorno. Così, lenta, scendeva su di noi la notte polare. A mezzogiorno l'oscurità cominciava ad essere totale. Prima verso le nove e poi verso le dieci, nel solstizio, appariva l'aurora, e la sua luce scolorita aveva un'intensità lievemente variabile; si sarebbe detto che un'aurora così pallida non riuscisse a generare il giorno. Per un periodo di quattro ore attorno alle ventiquattro, nella luce diffusa che riempiva l'atmosfera, non si potevano distinguere le innumerevoli asperità della banchisa che ci appariva come una piana ininterrotta e incommensurabile di colore bianco sporco. Nelle escursioni che ci obbligavamo a compiere per le nostre necessità igieniche ci accadeva spesso di inciampare contro gli hummocks che nessuna ombra stava a indicare. Per la stessa ragione non riuscivamo a formarci un'idea esatta della distanza e delle dimensioni di un oggetto.” (Del Giudice, 2009: 115)

primigenie terre meridionali. Confinava a nord con l'India, a est con l'Australia, a ovest con l'Africa e l'America del Sud. (Del Giudice, 2009: 107)

Da la impresión de comprimirse cuando, atravesando pequeñas extensiones de tierra, todos los meridianos convergen en el Polo Sur y se tiene la sensación desconcertante de acelerar o ahorrar tiempo, una parodia humorística de las convenciones temporales socialmente aceptadas (Del Giudice, 2009: 12-14):

Ho provato più volte a descrivere lo spazio, compreso il cielo con il suo cinema celeste dove si producevano forme a colori o si riflettevano quelle sottostanti, e così si poteva indovinare una terra lontana attraverso l'iceblink, il biancore dei ghiacci riflesso, ma lo spazio era ancora niente in confronto al tempo, i meridiani si avvicinavano via via che si scendeva, e a cinquecento chilometri dal Polo finivano per convenzione. Lì la distanza tra un meridiano e l'altro era di una cinquantina di chilometri, ogni settantacinque cadeva un fuso orario, volando lungo quella circonferenza si poteva rimettere ogni dieci minuti l'orologio, un'ora avanti o un'ora indietro, come vuoi, tanto è quasi sempre giorno e quasi sempre notte, e passare e ripassare il 'date line', illudersi di precedere il mondo di un paio di giorni nel calendario e aspettarlo poi da qualche parte. (Del Giudice, 2009: 135-136)²⁴³

Nos permite retroceder en el tiempo al origen del universo y extender nuestras temporalidades hasta llegar a predecir el futuro del planeta y de los seres vivos.

Más allá de un tiempo lineal continuamente interrumpido, en *Orizzonte mobile* encontramos una pluralidad simultánea de dimensiones temporales, pues es una manera de desactivar otro mecanismo imperialista de control de la diferencia, distanciando y marginando un lugar o un sujeto a otro tiempo definido de manera negativa. Este mecanismo, que caracteriza muchos de los comentarios de Bove y de De Gerlache sobre los indígenas fueguinos, como recuerda Leane (2012), ha caracterizado la historia de gran parte de la antropología imperialista:²⁴⁴

In fiction, and in everyday speech, time is often figured through spatial metaphor. A process of development in time can be described as a journey, even though little actual spatial movement occurs. Conversely, the journey through space is often associated with movement in time. The more remote the destination from population centres and infrastructure, the more acute the sense of a time shift. This temporal distancing is not neutral, but carries political implications. The anthropological device of creating distance between observer and observed by positioning the latter in a different time – labelling a people 'prehistorical' or 'primitive' or 'primeval' – is well known. Johannes Fabian, in *Time and the Other*, uses the terms 'denial of coevalness' and 'allochronism' to describe this kind of chronological displacement. Allochronism is not geographically limited; as Fabian points out, Western societies denigrate particular aspects of their

²⁴³ El tema del tiempo convencional de los husos es introducido en el *incipit* junto con la cuestión obsesiva de la memoria y la escritura.

²⁴⁴ En *Orizzonte mobile*, el narrador moderno narra la historia del descubrimiento de un fósil vegetal por parte de Scott en 1903, asociándolo a la (ciencia) ficción y a su temática recurrente del mundo prehistórico perdido: "uno dei luoghi più stupefacenti della Terra, non diverso da quelli che Herbert George Wells immaginava negli stessi anni su altri pianeti." (Del Giudice, 2009: 9)

own cultures by labelling them in this way. This rhetorical device, however, is particularly readily applied to regions or peoples that are spatially remote. An obvious case in point is the Australian Aborigines, consistently labelled as ‘stone age’ by European colonizers. To relegate a people to a past age is to refuse their capacity to change: whether they are doomed in Social Darwinist terms as destined for extinction or nostalgically romanticized, they are denied a future. Far-flung locations in the south are doubly distanced in time. Tarak Barkawi writes that ‘One of the most pervasive ways of seeing the world is in terms of a distinction between an “advanced”, modern world – the global “North” – and a “backward”, underdeveloped world, the global “South” ... The distinction is ... temporal, in that the South is considered historically “behind” the North’. (Leane, 2012: 159-160)

En efecto, la macroestructura de las dieciséis entradas procedentes de Bove, De Gerlache y *Taccuino australe* es concebida según la lógica espacial de la compresencia, que implica también el concepto temporal de la simultaneidad. Mientras que cada entrada de la *iperspedizione* sigue un recorrido lineal, que señala también la temporalidad circular y repetitiva del mito narrativo,²⁴⁵ al mismo tiempo es un archivo de historias presentes simultáneamente en el espacio atravesado. La alternancia de los tres textos, además, permite el desarrollo temático de la obra que posee una lógica espacial. Y el texto está sometido a todo tipo de plano temporal: desde las aceleraciones del narrador moderno en su viaje en coche al norte de Punta Arenas, a la lentitud de los actos repetitivos y mecánicos de la tripulación de De Gerlache en la banquisa. En el fondo, la ocasional lentitud del narrador moderno, retrasado más de una vez por el encuentro con el padre salesiano del museo de Punta Arenas, nos hace pensar en la reconceptualización de esta dimensión temporal en las obras de artistas visuales que experimentan estrategias de indecisión, retraso o deceleración, en la tentativa de hacernos parar y vivir un presente de heterogeneidad y diferencia:

Victor Burgin has described our contemporary moment of globalized streams and fast-paced interactions as a joining of multiple histories and trajectories—“the assembly of simultaneously present events, but whose separate origins and durations are out of phase, historically overlapping.”² Time today no longer follows one singular narrative and order, nor does it belong to specific and self-contained spaces. We instead live in multiple times and spatial orders at once, in competing temporal frameworks where time often seems to push and pull in various directions simultaneously. Time today is sensed as going forward, backward, and sideways all in one; it might often be perceived as chronological and cosmic, geological and modern, local and global, evolutionary and ruptured in one and the same breath. Slowness, as developed in this book, emerges as a special eagerness to account for and engage with a present marked by such a seemingly overwhelming and mind-numbing sense of simultaneity. It neither hopes to press history back into the singularity of a unified narrative, nor does it desire the end of history in order to challenge the pressures of acceleration. Rather, slowness actively reworks existing perceptions of cotemporality, of the copresence of disjunctive streams of development, in order to warrant the very possibility of experience. Far from fleeing the now, slowness asks viewers to take time and

²⁴⁵ El recorrido circular de las 16 entradas es: Antártida, Patagonia / Tierra del Fuego, Antártida. Los viajes modernos del narrador, de los turistas ricos y de alpinistas como Reinhold Messner renuevan la leyenda de los exploradores. *Orizzonte mobile* se abre con la escena inicial en la estación Amundsen-Scott en 2007 y se cierra en la Antártida en Maxwell Bay, en las Islas de South Shetland, en 1990.

explore what our contemporary culture of speed rarely allows us to ask, namely what it means to live in a present that no longer knows one integrated dynamic, grand narrative, or stable point of observation. Slowness wants us to experience what seems to defy and deny the very possibility of experience and contemporaneity today. It sharpens our sense for the coexistence of different and often incompatible vectors of time and, in doing so, it invites us to reflect on the impact of contemporary speed on our notions. (Koepnick, 2014)

Siendo una *iperspedizione*, *Orizzonte mobile* pone en escena la parábola subjetiva de un escritor moderno de historias antárticas, que se enfrenta a la tradición de textos literarios y paraliterarios, pero que quiere huir: “That cosmology of ‘only one narrative’ [that] obliterates the multiplicities, the contemporaneous heterogeneities of space [and that] reduces simultaneous coexistence to place in the historical queue.” (Massey, 2005: 5). La geógrafa Massey (2005: 9) ha descrito este espacio, que significativamente es definido como “paesaggio” in *Orizzonte mobile*, como un espacio político que es producto de interrelaciones globales y locales, por lo que no produce identidades fijas; que es el ámbito de la pluralidad contemporánea en la que coexisten diferentes trayectorias e historias heterogéneas (“positive heterogeneity” versus “negative difference”) y que es un proceso en continuo devenir.

5.5 *Orizzonte mobile* y *Taccuino australe*: dos textos de Daniele Del Giudice

Como hemos comentado en el apartado 5.0, el crítico francés Daros (2016) ha puesto en entredicho la autenticidad de la publicación de *Orizzonte mobile* y de la colección de ensayos titulada *In questa luce* de 2013, un año antes de que a Del Giudice le fuera otorgada la renta anual de la ley Bacchelli, concedida por el gobierno italiano a los artistas y escritores con dificultades económicas. La motivación aportada por el crítico francés en una *Note de l’auteur*, al principio de su monografía, se basa en el respeto a la voluntad del autor, es decir, que Daros alude al hecho de que la edición de las dos obras no fue una decisión directa de Del Giudice, porque o bien no fue plenamente asumida por el autor o bien fue tomada por sus amigos:

Un lecteur attentif aux paritions des ouvrages de Daniele Del Giudice, tant en Italie (chez Einaudi) qu’en France (dans des traductions effectuées pour le Seuil), pourra s’étonner de l’absence, dans le présent essai, de plusieurs titres récents. Si je n’ai pas jugé opportun d’inclure *Orizzonte mobile* (Turin, Einaudi, 2009), traduit par Jean-Paul Manganaro sous le même titre *Horizon mobile* (Paris, Seuil, coll. «la librairie du XXI siècle», 2010), ou un dernier ouvrage, *In questa luce* paru en Italie (Turin, Einaudi, 2013), non traduit à ce jour en français, c’est que leur publication, ni pour l’un ni pour l’autre, n’est directement le fait de Daniele Del Giudice. Qu’il s’agisse d’une initiative amicale d’amis de Daniele ou d’opportunités editoriales ne sera ni contesté, ni discuté ici, mais en

tout cas ces ouvrages ne relèvent pas d'une décision pleinement assumée de la part de leur autor.
(Daros, 2016: 5)

La consideración de Daros, que no viene acompañada por una argumentación de tipo filológico, tiene como consecuencia la de poner en entredicho la relevancia de dichas obras en la producción literaria y ensayística del escritor romano, sugiriendo por tanto que este último hubiera supuestamente modificado algunas partes o que no las hubiera hecho imprimir.

Entonces, a un estudioso que se acerque a *Orizzonte mobile* y a los inéditos de *In questa luce* le quedan dos opciones viables: conformarse con el juicio de Daros, con el resultado de no incluir el texto en su análisis, o asimilar el texto en cuestión a una publicación inacabada y, por tanto, una obra inédita póstuma, lo que plantearía la cuestión de la autoría y de la fidelidad de la obra a la producción literaria de Del Giudice.

Huelga destacar que, como detallamos en el apartado 5.1, ocho de las entradas de *Orizzonte mobile* son la reedición de *Taccuino australe*, publicado por Del Giudice en 1990, con los cambios en la sucesión, en los detalles temáticos y narrativos eliminados o añadidos, como la secuencia sobre la física subatómica del segundo viaje imaginario a la Antártida, el *incipit* y la *Nota* final, que respetan los motivos recurrentes del autor. Las otras entradas son la reescritura de las bitácoras de Bove y De Gerlache, reformulación lingüística de algunos sintagmas con sinónimos y eliminación de detalles temáticos. Por tanto, las modificaciones de *Taccuino australe*, hipotexto original y autorizado por el autor, tienen que ver con la más marcada intertextualidad de la obra — las citas de Bove y De Gerlache — y la elección y organización estructural de los tres textos que la constituyen.

Puesto que se trata de una obra de la literatura contemporánea de un escritor vivo, no tenemos acceso a documentos que permitan realizar una edición crítico-genética de la reescritura de *Taccuino australe* con las variantes de autor, que juegan un papel esencial para evaluar el grado de voluntariedad de las decisiones.

A nuestro parecer, poco importa la cuestión de la autorización supuestamente incompleta de la publicación de *Orizzonte mobile* que se publica coincidiendo con el agravamiento de su enfermedad. En ausencia de documentos y pruebas de la gestación creativa del texto de Del Giudice (agendas, cartas, correos o documentos personales), y aceptando la idea de una obra inacabada y póstuma, una especie de manuscrito definitivo, nos parece más significativa la evidencia proporcionada por su estrecha vinculación con

los temas que han ocupado a Del Giudice en toda su producción literaria y ensayística, como hemos intentado explicar en el presente y en los demás capítulos.

Cabe subrayar respecto a *In questa luce*, que esta colección de ensayos es una reedición de textos en gran parte ya publicados por Del Giudice como prefacios²⁴⁶ o artículos, y que tratan temáticas recurrentes en la producción literaria y ensayística de nuestro autor. La no autorialidad de la recopilación de ensayos y artículos contenidos en *In questa luce* se declara de manera abierta en la introducción editorial de este último volumen, que lleva la firma de Del Giudice. En dicha introducción se dice claramente que los textos contenidos en *In questa luce* son artículos y escritos que han ido apareciendo a lo largo de toda su carrera de periodista y escritor, pero que su recopilación y publicación bajo el título *In questa luce* es una operación que hicieron ‘gli amici’.²⁴⁷

En cambio, en el caso de la novela *Orizzonte mobile*, aparecida cuatro años antes de la recopilación de *In questa luce*, no hay ninguna declaración similar ni, por lo que pudimos detectar a lo largo de la investigación previa a la escritura de esta tesis, existen pruebas textuales y ecdóticas que permitan sostener la no autorialidad de la obra.

No solo los materiales son obra de Del Giudice, también su estructuración dentro de un marco narratológico parece ser del autor, sin que haya prueba de intervenciones externas. Por lo tanto, la afirmación de Daros (2016) queda, en el caso de *Orizzonte mobile*, absolutamente sin demostrar.

El hecho de poner en un mismo lugar de la compleja obra de Del Giudice, una recopilación declaradamente no autorial y una novela acerca de la que no se pueden detectar pruebas textuales de no autorialidad, es en sí mismo un acto arbitrario, aun más en el caso presente, considerando que Daros (2016) se niega rotundamente a discutir esta elección ni ofrece ningún tipo de argumentación que respalde sus afirmaciones.

²⁴⁶ Además de las introducciones a catálogos de arte, Del Giudice publica prefacios a obras literarias como *Tolstoj* de Citati (Del Giudice, 1985b), *Il Piccolo Hans* de Freud (Del Giudice, 1994a), *Senilità* de Svevo (Del Giudice, 1994b), *Opere* de Primo Levi (Del Giudice, 1997e, 1997d), *Opera media: poesie* de Eugenio Mazzarella (Del Giudice, 2004c), *Ventimila leghe sotto i mari* de Jules Verne (Del Giudice, 2005b), *Danubio* de Claudio Magris (Del Giudice, 2007c) y *Novella degli scacchi* de Stefan Zweig (Del Giudice, 2010).

²⁴⁷ Véase la *Nota dell'editore* inicial: “Questo libro nasce da un lavoro di scelta e discussione dei testi fatto con Daniele Del Giudice nel corso degli anni. Si tratta di scritti editi e inediti selezionati non tanto con intenzioni d'archivio, quanto con l'idea di ripercorrere il vivo cammino di uno scrittore che nei modi del saggismo e della scrittura narrativa sempre intrecciati ha saputo ascoltare come pochi i libri degli altri, l'arte, il cinema e il linguaggio di alcuni saperi tecnici – quello del volo su tutti – come fonti per immaginare le forme del mondo e le pieghe dell'esperienza. Per questo, gli scritti non seguono alcun ordine cronologico o strettamente tematico, ma sono mostrati al lettore in tre grandi sezioni, per così dire, idiosincratiche. A condurre il gioco sono l'esperienza e la fantasia d'autore.” (Del Giudice, 2013).

Creemos que la exclusión de *Orizzonte mobile* del corpus de discusión, y la consiguiente limitación de la obra analizada por el crítico francés en el 2001, no representa más que un arbitrio cuyo intento es el de demostrar algunas de las conclusiones críticas a las que el mismo Daros pretende llegar.

Orizzonte mobile, como ya se ha dicho en múltiples lugares de este trabajo, es la última obra en la producción de Del Giudice de manera incidental. Lo que se quiere decir es que la obra no está pensada por el autor como obra final de un periodo o como obra en la que algunas temáticas adquieren su plenitud, sino que se presenta más como un momento de cambio temático importante en la obra de Del Giudice. El cambio no afecta a las temáticas, que en *Orizzonte mobile* son las mismas de siempre, sino a las relaciones que se definen dentro de ellas. En particular, es el cambio de la mirada autorial del enfoque temporal al enfoque espacial, como se analizará mejor en las conclusiones de este trabajo, con la postura de Del Giudice respecto a temas como la memoria, la identidad y la historia.

Creemos que este cambio choca con la visión clásica de la temporalidad y de la historia que anima sobre todo los primeros trabajos, *Lo stadio di Wimbledon* y *Atlante occidentale*, propuestas por Daros. Creemos que la falta de reconocimiento de los motivos internos de la obra ha llevado al crítico francés a proponer, de manera apodíctica y sin pruebas, una exclusión que no puede ser aceptada, aun más considerando lo dicho en este capítulo.

Como se ha demostrado a lo largo de nuestra discusión sobre *Orizzonte mobile*, la obra se inserta a pleno título en el marco de la producción autorial, en la que representa un éxito importante.

CAPÍTULO 6. RECONFIGURAR LA NOCIÓN DE SUJETO Y DE GÉNERO EN *NEL MUSEO DI REIMS*

6.0 Introducción

El presente capítulo tiene el propósito de analizar *Nel museo de Reims* y su representación del sujeto contemporáneo como producto complejo de socializaciones diversificadas, también en lo que respecta al género.

El primer apartado es introductorio y se centra en los rasgos recurrentes de la obra narrativa de Del Giudice en lo concerniente al género.

El segundo apartado detalla de qué modo Del Giudice desenmascara la categoría de masculinidad hegemónica del protagonista de *Nel museo di Reims*.

El tercer apartado muestra el itinerario de pluralización de la noción de sujeto, gracias a la pintura y a la acción de Anne.

El capítulo se cierra con los apartados cuarto y quinto que enfocan, respectivamente, la reconfiguración de la masculinidad y de la feminidad.

En *Nel museo di Reims* el tema principal consiste en la redefinición de una identidad personal y subjetiva, puesto que la inminente ceguera obliga a replantearse la historia completa de la propia vida. La sutil dialéctica entre visión, cuento y engaño que subyace a esta obra, obliga al protagonista y a los lectores a desarrollar el tema del ser a lo largo del tiempo.

En el lugar eminentementeacrónico del museo, en el que obras de diferentes periodos y memorias de diferentes tiempos se recogen en un único sitio, Barnaba reconoce que, para evitar la reducción de la memoria a una única dimensión, hay que transformar nuestro museo en nuestro cuento, aceptando el riesgo del engaño inherente no de las cosas sino de las relaciones que se establecen entre ellas.

Por lo tanto, como es evidente, los temas que subyacen en *Nel museo de Reims* tienen una conexión importante con los temas de *Orizzonte mobile*. La memoria y el tiempo como cuento, el lugar como centro que permite individuar los engaños que la redacción crononarratológica establece entre las cosas, son un argumento común a las dos obras.

Mientras que en *Orizzonte mobile* estos argumentos se tratan en su vertiente antropológica, cultural e histórica, en *Nel museo di Reims*, como ya hemos dicho, la dimensión es (socio)subjetiva y personal. Se crea así un efecto eco entre las dos obras, puesto que los mecanismos que afectan a la constitución propia de un ser humano son

análogos a los que permiten la constitución de la humanidad como organismo histórico y social.

A partir de estas consideraciones se explica la analogía y casi la simetría entre estos dos productos de la narrativa de Del Giudice, y a partir de esta simetría se justifica la elección de *Nel museo di Reims* como segundo enfoque de nuestra investigación crítica.

6.1 Empezando a redefinir las nociones de sujeto y género en la narrativa de Del Giudice

Un rasgo que caracteriza casi todas las obras de Del Giudice es la presencia de un narrador autodiegético, que interactúa con otros hombres en lugares y actividades generalmente asociadas al género masculino: ciencia, técnica, aeronáutica, Marina Militar, guerra, expediciones antárticas, aventura, amistad entre hombres y, metafóricamente, la escritura.

Los personajes femeninos no juegan el papel de protagonistas en esta producción, a menudo relegados a roles secundarios, dibujados con una frase²⁴⁸ o unos párrafos dentro del discurso relatado por los hombres,²⁴⁹ con una focalización externa que los presenta en acción, con la excepción de Gilda en *Atlante occidentale*, Anne en *Nel museo di Reims* y Teresa Montaruli en *Orizzonte mobile*, que son sujetos de enunciación. Además, los personajes femeninos tampoco son muchos: las mujeres montalianas, las enfermeras y el símbolo del autocuidado que supone la rutina de belleza de las mujeres en *Lo stadio de Wimbledon*; Gilda, la asistente del escritor Epstein y amante del físico Brahe, en *Atlante occidentale*; Anne, una mujer misteriosa y desconocida, en *Nel museo di Reims*; la física Teresa Montaruli, la escritora Gabriela Mistral,²⁵⁰ las mujeres fueguinas lascivas y esclavizadas por los hombres, descritas por Bove, y la madre del protagonista en *Orizzonte mobile*.

Uno de nuestros interrogantes en *Orizzonte mobile* es cómo Del Giudice enfrenta el estatus fundacional de la categoría de sujeto en la cultura occidental, lo que no significa eliminar la categoría, ni denegar su utilidad o necesidad para la construcción de una identidad. La pista — lo hemos visto en el capítulo dedicado al marco teórico — se

²⁴⁸ Por ejemplo, este es el caso de la madre del narrador moderno en *Orizzonte mobile*.

²⁴⁹ Es el caso de las mujeres fueguinas, lascivas y esclavizadas desde la perspectiva de Bove en *Orizzonte mobile*.

²⁵⁰ En el norte de Punta Arenas el narrador moderno describe algunas pinturas colgadas en las paredes de la posada *Las estrellas*: “Invece alla parete del tavolino dove ho cenato, la fotocopia di un autografo, la poesia all’Árbol, scritta in questo posto, in questa casa, da Gabriela Mistral, premio Nobel per la letteratura nel 1945.” (Del Giudice, 2009: 20)

encuentra en el concepto de comienzo basado en el principio de la diferencia, una repetición del relato de “origen”, que se conecta con lo existente, pero que cuestiona la idea misma de origen y afirma la importancia de lo nuevo (Meschini, 2018).²⁵¹

No es casualidad que uno de los géneros literarios y discursivos recurrentes en la narrativa de Del Giudice sea el Bildungsroman, con el motivo del aprendizaje o de la iniciación: la escritura de *Lo stadio de Wimbledon*; el descubrimiento y el aprendizaje de cómo utiliza objetos viejos y nuevos en sus novelas el escritor Ira Epstein, en *Atlante occidentale*; la visión nueva de Barnaba en *Nel museo di Reims*; la formación práctica del piloto de *Staccando l'ombra da terra*, y la adaptación física y psicológica al entorno antártico en *Orizzonte mobile*. Es el motivo vehiculado por el neologismo del intelectual triestino Bobi Bazlen que aparece en la mayoría de las obras narrativas de Del Giudice, y en *Nel museo di Reims*, “la primavoltità”:

Ho visto quadri importantissimi, capolavori, ma mi sono dovuto convincere del loro valore, ho dovuto pensare che lì per la prima volta c'era un certo colore, una certa luce, una certa scena, una certa prospettiva, convincermene senza neanche avere la certezza di vederli bene. (Del Giudice, 2010: 6)

Las obras de Del Giudice ponen en escena lo que, en el enfoque butleriano sobre la identidad política, llamaríamos un proceso que produce el efecto de identidad. Como las identidades culturales, raciales y nacionales, o el sujeto mismo, las identidades de género son performativas, creadas a través de repeticiones de gestos, estilos, hábitos, frases, apariencias y miradas que acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de sustancia. Esto no quiere decir que este efecto esté determinado o sea completamente arbitrario (Butler, 1990: 147), porque la identidad se forma alrededor de experiencias individuales dentro del contexto social, familiar e histórico, y alrededor de las respuestas y reelaboraciones individuales de aquellas experiencias, como en *Nel museo di Reims*.

²⁵¹ La crítica feminista Warhol menciona la explicación clara de la diferencia de la teórica vietnamita Trinh Min-ha: “As Trinh Min-ha explains, «Difference is not otherness. And while otherness has its laws and interdictions, difference always implies the interdependency of these two-sided feminist gestures: that of affirming ‘I am like you’ while pointing insistently to the difference; and that of reminding ‘I am different’ while unsettling every definition of otherness arrived at» (152). While affirming likeness, the poststructuralist feminist points to difference; while reminding of difference, the feminist unsettles otherness, refusing to allow difference to reify into a fixed identity category of «other», the opposite of «self».” (Aldama, 2011: 44-45)

6.2 Revelando la masculinidad hegemónica²⁵² en *Nel museo di Reims*

Como hemos visto más detalladamente en el apartado 3.1, *Nel museo di Reims* es la historia de Barnaba, un joven italiano ex oficial de Marina con daltonismo y visión reducida, que decide ir al museo de Reims a ver el cuadro *Marat Assassiné* de Jacques-Louis David para fijarlo en su memoria. En el museo se encuentra con Anne, que se da cuenta de su enfermedad y le ayuda a inspeccionar varios cuadros de manera vicaria, a través de sus ojos y palabras, contándole detalles pictóricos incluso inexistentes²⁵³ para que Barnaba integre su visión defectuosa con un sentido más amplio.²⁵⁴

Las doce secuencias que componen la obra alternan la focalización interna del narrador autodiegético Barnaba, poco consciente de su interioridad e inquietudes, y la focalización cero del narrador extradiegético en tercera persona, que nos informa sobre las omisiones del protagonista, y que a su vez se muestra reticente ante el enigma de la misteriosa Anne.²⁵⁵

Del Giudice describe el frágil proceso de autoconciencia del protagonista como un problema de superación de paradigmas cognitivos y emocionales automatizados, que emergen una y otra vez. Se podría aplicar a la trayectoria de Barnaba, lo que destaca Assmann a propósito del olvido:

²⁵² Por masculinidad hegemónica entendemos la ideología que privilegia a los hombres asociándolos con el poder. Las masculinidades hegemónicas definen formas exitosas de “ser hombre” y simultáneamente marcan otros estilos femeninos y masculinos como inferiores o subordinados (Bourdieu, 1990; Connell, 2005; Kestner, 2010).

²⁵³ Anne da a Barnaba la posibilidad de elegir cual de los niños del lienzo de Taunay está distraído y el color del vestido de Desdémona. Cuando ella describe el tono de amarillo que Barnaba no ve bien, Anne usa similitudes poco claras, un simbolismo cromático totalmente subjetivo e contradictorio que no ayuda a establecer diferencias: “Giallo come il tradimento e l’incostanza. Giallo come l’amore legittimo, o l’adulterio che lo rompe.” (Del Giudice, 2010: 22)

²⁵⁴ La toma de consciencia de Barnaba es evidente en las secuencias narrativas en primera persona enfocadas en sus pensamientos.

²⁵⁵ El crítico Francucci describe muy claramente la estructura de la obra: “Il racconto è suddiviso in dodici paragrafi, non numerati né siglati in alcun modo, distanziati uno dall’altro da uno spazio bianco di ampiezza uniforme. I primi nove paragrafi hanno estensione molto simile, sviluppandosi su due o tre pagine; i rimanenti tre, quelli in cui gli eventi (emozionali e psichici molto più che concreti) conoscono qualcosa di simile a un rovesciamento e i rapporti tra personaggi si ridefiniscono, sono più consistenti, fino ad arrivare alle sedici pagine dell’ultimo, il più lungo. Il posto del narratore è occupato, alternativamente seguendo il succedersi dei paragrafi, da due entità; si comincia con la voce del protagonista maschile che narra in prima persona, al quale si avvicina un narratore esterno che ha pieno accesso all’interiorità del narratore-personaggio, ma condivide con questi, almeno nella gran parte dei casi, l’esclusione dalla mente e dalle ragioni del secondo personaggio fondamentale della storia, la coprotagonista femminile. I due, ci informa il narratore esterno, si chiamano Barnaba e Anne, italiano il primo, francese la seconda; conversano in francese (anche questo lo sappiamo da un’osservazione del secondo narratore), lingua che l’uomo conosce ma che parla con qualche stento.” (Francucci, 2017: 116)

Sigmund Freud ha fatto dell'impulso a nascondere un importante motore del dimenticare. Lo ha chiamato «rimozione» e lo ha spiegato come il bisogno di liberarsi di una colpa o di un fatto di cui ci si vergogna. Il nascondere non conduce tuttavia a dissolvere un ricordo che grava su di noi, bensì – alla stessa stregua della negazione freudiana – conduce a un suo consolidamento nella vita psichica. (Assmann, 2019)

En efecto, el joven protagonista se equivoca a la hora de explicar su actual situación de sufrimiento, no percibiendo todas las señales a su alrededor o dentro sí mismo, o intuyendo algo pero solo a nivel inconsciente.

El libro empieza con las reflexiones de Barnaba sobre su pérdida parcial de la visión, que él indica como causa de su enajenación humana y separación del espacio externo:

Forse amare [la pittura] non è la parola giusta, perché nelle mie condizioni è difficile provare un sentimento verso qualcosa fuori, e poi perché le mie condizioni non mi permettono di vedere più bene, e dunque non posso dire con certezza che cosa amo, se i quadri che vado a cercare nei musei, o questo stesso andare e cercare, fin quando la vista non calerà del tutto. (Del Giudice, 2010: 3)

En efecto, los trastornos visuales le generan problemas de distanciamiento con el mundo porque crean o bien una separación excesiva del objeto de visión:

Potevo scegliere di trattenere come ultime immagini quelle dei luoghi che non ho mai visto, certe foreste dell'Amazzonia dove la vegetazione è così folla e fitta da creare un'oscurità appena di qualche grado inferiore al buio nel quale entrerò, certe cascate nel cuore dell'Africa, il cui bianco abbagliante avrebbe forse ritardato quell'ingresso, certe trasparenze di acque coralline, nelle quali, se fosse accaduto lì, se fossi entrato lì nella definitiva cecità forse il trapasso sarebbe stato più lieve e dolce. Solo che la prima a cadere è stata proprio la visione da lontano, sfocata velocemente in una specie di marginatura indefinita, poi un'opacità indistinta e chiara. (Del Giudice, 2010: 3-4)

o bien la necesidad de acercarse a eso de manera inapropiada:

Ormai posso vedere da vicino, soltanto da vicino, così da vicino che ciò che mi resta della vista sta diventando quasi una sensazione tattile. Per questo non ho potuto decidere di conservare per me come ultime le immagini di donne e di uomini, perché non tutti, non sempre, si possono guardare così da vicino da toccarli con gli occhi. (Del Giudice, 2010: 4)

La opacidad de visión la vive como una enfermedad física de todo su cuerpo:

Questa opacità [della visione da lontano] io la sentivo, la soffrivo come un sudore, come una febbre paralizzante, come se fosse non soltanto una malattia degli occhi ma di tutto il corpo; e del resto è per una malattia del corpo, malcurata, che sto diventando cieco. (Del Giudice, 2010: 4)

Sin embargo, ahondando en las reflexiones del protagonista y comparándolas con las informaciones del narrador extradiegético, descubrimos que los problemas de Barnaba son también de naturaleza psicosocial. A pesar de lo que Barnaba diga sobre la aceptación de su nueva condición, en el fondo él la considera una discapacidad que tiende a reprimir ya sea no mencionando su daltonismo,²⁵⁶ ya sea fingiendo fuerza y naturalidad:

Conservava un portamento teso, con certi scatti di insofferenza e punti di tenerezza; però, camminando, tendeva appena a strusciare i piedi, cercando meglio il terreno. Poiché si vergognava della sua condizione, e più di tutto avrebbe voluto che non fosse notata dall'esterno, era riuscito a rendere naturale quella ricerca di aderenza con una specie di passo semplicemente più allungato. Tutto questo sforzo del camminare dritto e del pudore si frantumava poi in errori clamorosi, in quelle situazioni clamorosamente ridicole in cui può trovarsi un cieco, o quasi cieco. Ma anche il ridicolo alla fine aveva imparato ad accettarlo, come la cosa più difficile. (Del Giudice, 2010: 5)

El problema está en sus patrones de comportamiento, sesgos, prejuicios y tipos de creencias que le definen como persona y que le inducen a repetir una conducta absorbida en sus socializaciones, sin percatarse del todo de su profundo deseo de cambiarla.

Un primer patrón recurrente de su pensamiento es la estrechez de miras, con una mirada selectiva y excluyente. Él intuye que su tendencia a la memoria 'monomaniaca' es anómala ("per quanto mi sforzi"), pues restringe su mirada a un solo objeto de interés, como en los casos de esa única pintura que memoriza en cada museo o la elección de una única fuente viable de imágenes para memorizar antes de la ceguera total, la pintura:

Potevo scegliere di trattenere come ultime immagini quelle dei luoghi che non ho mai visto [...]. Solo che la prima a cadere è stata proprio la visione da lontano [...]. Ormai posso vedere da vicino, soltanto da vicino, così da vicino che ciò che mi resta della vista sta diventando quasi una sensazione tattile. Per questo non ho potuto decidere di conservare per me come ultime le immagini di donne e di uomini, perché non tutti, non sempre, si possono guardare così da vicino da toccarli con gli occhi. (Del Giudice, 2010: 3-4)

Per quanto mi sforzi di guardarli tutti piano piano, ogni volta me ne resta in mente solo uno. Uno del Prado, uno della Tate Gallery, uno del Louvre, uno degli Uffizi, uno di qualche museo meno famoso e periferico, dove magari sono andato per vedere solo quello, come qui a Reims, dove in realtà è un solo quadro che vorrei vedere. [...] Ma del resto alla pittura sono arrivato soltanto per esclusione. (Del Giudice, 2010: 6)

²⁵⁶ Es el narrador quien introduce el tema del daltonismo por primera vez: "Si era alzato, si era lavato e vestito con cura, anche se i colori erano già un problema." (Del Giudice, 2010: 5)

Sin embargo, no trata de contrastar la elección de las imágenes pictóricas:²⁵⁷ la geografía natural imaginaria (“che non ho mai visto”) y exótica²⁵⁸ o la geografía humana tan cercana no son opciones viables, puesto que no se mantienen a distancia con su “marginatura indefinita” y “sensazione tattile”.²⁵⁹ No deja de ser significativo que cuando la mirada pierde su función de control visual de los umbrales culturales y las fronteras entre sujeto y espacio se vuelven borrosas y permeables, Barnaba cree que todo su cuerpo está enfermo, pues su noción de persona parece cercana al individualismo occidental, cristiano y moderno, que considera el cuerpo como unidad y como factor de individuación:

Questa opacità io la sentivo, la soffrivo come un sudore, come una febbre paralizzante, come se fosse non soltanto una malattia degli occhi ma di tutto il corpo; e del resto è per una malattia del corpo, malcurata, che sto diventando cieco. (Del Giudice, 2010: 4)

El distanciamiento involuntario creado por la enfermedad que Barnaba describe es en realidad una autoexclusión del mundo, como destaca el narrador, que le hace sufrir pero que no consigue cambiar porque se resiste a abandonar la visión hegemónica de la masculinidad (Connell, 2005), que ha absorbido de su entorno social:²⁶⁰

pensó che la sua condizione, e in più il pudore con cui la nascondeva generando equivoci e fraintendimenti, impediva anche quei rapporti minimi che si possono avere entrando in un negozio di dolci o facendo una fila o chiedendo l'indicazione di una strada; c'era stato una specie di distacco, di impedimento alle cose pratiche di cui soffriva molto [...]. (Del Giudice 2010: 33-34)

En efecto, el ideal de hombre competitivo, fuerte, valiente, viril, independiente, seguro de sí mismo y triunfador, le impide considerar su dimensión emotiva y detectar en las emociones señales de su subjetividad, es decir, de cómo el mundo le afecta mediante las diferentes ideas de persona y de masculinidad. Barnaba entiende la dimensión biomédica y física de su trastorno, pero no lo que está debajo de la ansiedad que le impide

²⁵⁷ Barnaba evidencia una mirada inestable sobre sí mismo, es decir, muestra muchas vacilaciones y dudas acerca de los motivos ocultos detrás de sus acciones al descubrir su futura ceguera: “Forse amare [la pittura] non è la parola giusta, perché nelle mie condizioni è difficile provare un sentimento verso qualcosa fuori” (Del Giudice, 2010: 3); “Non sono un conoscitore d'arte, non lo sono mai stato. Né so bene cos'è che amo nella pittura, proprio perché non l'amo tutta.” (Del Giudice, 2010: 6)

²⁵⁸ Es la geografía exótica del Amazonas y de África, metafóricamente oscura, enceguecedora o perfectamente visible.

²⁵⁹ Además, la argumentación que legitima la elección de la pintura se revela falaz, pues si nunca ha visto los paisajes exóticos del Amazonas y de África, entonces el suyo sería más bien un problema de distancia de sus deseos (Son imágenes de lo imaginado y nunca visto, lo lejano que no se ve porque o bien es oscuro o bien tan iluminado que ciega).

²⁶⁰ Hasta la duodécima y última sección del narrador heterodiegético, Barnaba sigue ignorando sus problemas de relaciones sociales.

dormir y que reprime el dolor al despertarse;²⁶¹ ni lo que subyace a la vergüenza por su enfermedad, que le lleva a mentir sobre su salud, o a su miedo a la imaginación que crea relaciones,²⁶² o a la exigencia hacia sí mismo por no haber sido capaz de fingir bien delante de Anne.²⁶³

El problema principal de Barnaba, más allá del trastorno físico, es la rigidez de los esquemas cognitivos, que ocultan la necesidad de reconfigurar su identidad, proceso que pasa por una nueva representación simbólica del mundo y una capacidad de ver que no se encuentra, como veremos, en los manuales de óptica y patología del médico y físico Marat. Por eso, aunque haya aceptado a nivel racional su enfermedad, su parte emocional señala el desencuentro entre valores y acciones.²⁶⁴ Los mismos recuerdos de su pasado de persona normovente son una especie de doble idealizado y solar del protagonista, que le sirve para renovar el apego a sus creencias, oponiendo pasado y presente, luz y oscuridad:

All'inizio opponevo alla malattia la disciplina cui ero stato educato dalla mia famiglia, quando ancora pensavo che il destino fosse carattere, mi sforzavo di compiere ogni azione con lo stesso impegno sebbene goffa e impacciata e lenta, solo che ogni azione mi costava molto, non per la fatica ma per la nostalgia, ogni azione arrivava accompagnata da un ricordo, come stasera che ho mangiato delle ostriche in un ristorante nel centro di una città francese, e subito mi è tornato in mente quando uscivo in barca con una retina di tartufi di mare e una retina di limoni, aprivo il tartufo col coltello [...]. Tutto questo si svolgeva al sole e valeva lì per lì, mentre adesso nessuna azione pur delle poche che posso ancora compiere, si presenta da sola ma sempre in compagnia di un gemello migliore nel raffronto, perfetto nel ricordo. (Del Giudice, 2010: 26)

6.3 Pluralizando el sujeto a través de la transferencia

Del Giudice cuenta en *Nel museo di Reims* cómo la pintura y con ella la literatura hacen posible reconfigurar la subjetividad en espacios de negociación y transformación de la identidad, gracias a la deconstrucción de categorías cognitivas culturalmente

²⁶¹ “Col tempo si era sforzato di accettare la sua condizione fino in fondo, compresa la difficoltà ad addormentarsi, compreso quell’attimo di *blanc* al risveglio, quando uno sa che deve ricordarsi qualcosa di molto doloroso, come il fatto di divenire cieco, ma per un attimo ancora non se ne ricorda.” (Del Giudice, 2010: 5).

²⁶² El joven italiano quiere defenderse de la imaginación puesto que “tutto nella realtà è staccato, disunito, non messo lì per assomigliare a qualche cosa.” (Del Giudice, 2010: 11)

²⁶³ “Barnaba non si è voltato subito, ha impiegato qualche attimo per controllare emozioni diverse: la sorpresa di essere stato scoperto, l’irritazione con se stesso che sempre gli veniva in questi casi, la tenerezza per il tono pacato e di complicità che c’era nella voce che aveva appena udito.” (Del Giudice, 2010: 12)

²⁶⁴ Véase la vacilación del protagonista entre la confianza en los otros y el miedo a abrirse: “Non so mai bene come comportarmi. Da un lato tenderei ad affidarmi in tutto a chiunque mi avvicini, dall’altro so che la mia condizione mi isola dalle altre persone. Per temperamento ero già un po’ diffidente, adesso ho quasi sempre paura.” (Del Giudice, 2010: 13)

determinadas y a la pluralización de las perspectivas y de las voces que llevan también a redefinir la marca de género, en términos de la diferencia butleriana (Butler, 1990).

La decisión de visitar los museos de toda Europa para crear su archivo visual,²⁶⁵ lleva a Barnaba a enfrentarse al patrimonio cultural de representaciones visuales de la realidad. A la pintura se acerca como al mundo, pero con la ventaja de la distancia ficcional que no asusta a la hora de abordar asuntos que percibe como controvertidos. Los cuadros funcionan como la Antártida en *Orizzonte mobile*, son un espejo del protagonista. Como en un psicodrama,²⁶⁶ la imagen le permite a Barnaba (re)experimentar y (re)ver situaciones que hablan de sí mismo, de su vida y de las diferentes personas de su vida, tanto desde dentro, como protagonista, como desde fuera, como espectador, para llegar a la reelaboración final. A propósito de la historia final sobre la vida de Marat que le cuenta a Anne, nuestro protagonista continúa repitiendo que él mismo es un personaje dentro de esa historia: “Mi creda, io ero lì” (Del Giudice, 2010: 46).

No todas las pinturas son iguales para él. Barnaba se siente atraído por unas imágenes pictóricas y rechaza otras. La definición emocional de las diferentes situaciones y/o ámbitos de actividad que lee en las pinturas, es la piedra de toque que nos permite entender su reflexión inconsciente sobre ciertas lógicas de la acción vinculadas a la identidad social. En este sentido deben ser entendidas las reflexiones de Barnaba sobre las obras maestras de la pintura que no le interesan, ciertamente no por razones académicas de respeto a un canon pictórico, lo que sería extraño para aquellos que no saben de pintura.

El primer efecto de esta experiencia de transferencia psicoanalítica es la ampliación de la mirada. A pesar de su interés monomaniaco por el *Marat assassiné* de

²⁶⁵ En la nota final a la primera edición de *Nel museo di Reims* de 1988, Del Giudice explica la génesis de la obra y la elección de la pintura como algo casual: “Credo che i pittori abbiano un modo tutto loro di parlare dei quadri, diverso dagli altri; credo di esserne stato contagiato, e quando sono da Rotelli nel suo studio finisco per parlare come lui, e davanti ai quadri dico solo: «qui c’è un nodo», o «questa linea è molto forte» o «in questo punto c’è un’apertura struggente» o «bene si adensa l’ombra» o «qui passa un segnale, qui meno», anche se penso intensamente a come partendo da una dimensione astratta la sua pittura riesca poi calda e concreta, ai sentimenti e alla passione che racchiude in sé, al suo modo fortemente narrativo. Sarebbe bello se anche delle storie scritte si potesse parlare così, dall’interno, senza correre ai significati, che molto spesso non ci sono. Da questo punto di vista, ad esempio, vorrei dire che alla base di *Nel museo di Reims* c’è solo un pacco di fotografie di quadri non troppo messe a fuoco e in bianco e nero ricevute da quel museo un po’ di tempo fa, una piccola scoperta incidentale in un volume di storia della medicina mentre finivo di scrivere il racconto, e una mia personale esperienza di bugie.” (Francucci, 2017: 118)

²⁶⁶ Nos referimos al psicodrama del psiquiatra rumano-americano Jacob Levy Moreno (1889-1974), una forma de psicoterapia basada en la dramatización de una determinada problemática por parte del paciente-protagonista. Es una especie de método catártico para la expresión o evocación de una emoción o de una representación mental reprimida, lo que generaría un desbloqueo de tales estados reprimidos con un efecto duradero, que permite elaborar los mismos. El psicodrama utiliza también técnicas teatrales para la formación del actor, tomadas de C. Stanislavski y J. Grotowski.

David, el joven se deja convencer y se abre al recorrido heterogéneo sugerido por las colecciones del museo, primero pasando revista rápidamente y luego deteniéndose en otras obras.²⁶⁷ Lo destaca el narrador extradiegético, describiendo la actitud vacilante de Barnaba hacia las pinturas que decide observar, y a veces lo indica también el mismo protagonista: aunque destaquen la memoria y el interés hipersselectivo del protagonista y su aislamiento del mundo, él busca inconscientemente una huida hacia la pluralidad:

La vasque de la Villa Médicis, L'étang à l'arbre penché, Souvenirs des rives méditerranéennes, La liseuse sur la rive boisée sono i quadri che Barnaba passa in rassegna. Passa in rassegna perché non è per questi quadri di Corot che è venuto, lui è venuto per *Marat assassiné*, la morte di Marat dipinta da David; solo che ogni museo ha un suo percorso, non si possono saltare le sale, non si può arrivare subito, e poi anche questi quadri vorrebbe vederli, e si sofferma, e si piega per leggere i titoli sulle targhette d'ottone [...]. (Del Giudice, 2010: 8)

El deseo de pluralidad y de interrelación emerge también en la secuencia en primera persona, donde tiene lugar la identificación con figuras pictóricas pertenecientes al entorno humano, animal, vegetal y objetual:²⁶⁸

Di fronte ad altri quadri invece, quadri di cui magari conoscevo il titolo per fama, ma che non sapevo fossero proprio quelli, fossero proprio così, l'emozione è stata piena, la commozione è stata immediata, quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro. E per un attimo io ero ciò che volevo essere: quel giocatore di dadi in una bettola, quell'ufficiale che prendeva ordini da Napoleone tra fumi di battaglia, io ero un cavallo sbudellato, o il centurione incattivito e stupefatto davanti al sangue del Cristo, oppure ero una bottiglia di vetro su uno sfondo colorato, ero una foglia di lattuga dentro una natura morta. (Del Giudice, 2010: 7)

Estas imágenes sugieren unas temáticas que no son intimidantes para el protagonista acostumbrado a la masculinidad hegemónica, puesto que ocupan la posición subalterna en aquel paradigma cultural: la casualidad (como lo opuesto a historia lineal con causas y efectos), las posiciones sociales de subordinación, la muerte, la ficción, los animales y los objetos.²⁶⁹

²⁶⁷ “Il tempo così lungo che Barnaba passa di fronte a ogni quadro, la vicinanza da cui guarda la tela, l'ostinazione con cui cerca di percepirla [...]” (De Giudice, 2010: 9)

²⁶⁸ Nos referimos a la lista de figuras pictóricas de la página 7 (tercera secuencia) con las cuales Barnaba se siente identificado. Otro ejemplo de identificación entre seres humanos y animales es la descripción, desde el punto de vista de Barnaba, de los rituales de cortejo con su ex novia, olfatearse antes de reestablecer el contacto físico: “Prima che la mia fidanzata mi lasciasse (non posso rimproverarla per questo), avevamo un modo di annusarci quando ci incontravamo dopo un certo tempo; prima ancora di abbracciarci o di baciarsi, magari in un caffè, ci annusavamo lungo il collo, come due animali, per riconoscere l'odore o per sapere dall'odore se nel frattempo qualcosa era cambiato. L'odore di Anne, l'odore di questa ragazza adesso, è appena profumato, e sconosciuto.” (Del Giudice, 2010: 13-14)

²⁶⁹ Su nueva condición es incómoda porque la perspectiva de Barnaba ve sobre todo “errori clamorosi” e “il ridicolo”. (Del Giudice, 2010: 5)

Diferente es la reacción emocional delante de los paisajes de Corot,²⁷⁰ en la secuencia en tercera persona del narrador extradiegético. Barnaba no consigue identificarse con las pinturas, aprecia su misterio y belleza desde la distancia y se preocupa, significativamente, por la veracidad de su visión defectuosa, que no es nada más que la faceta gnoseológica del paradigma cultural mencionado antes:

Lui è alle prese coi Corot, sente che deve trattarsi di quadri molto belli, sente che lì c'è un mistero del paesaggio, ma la fontana di Villa Medici la percepisce come una massa scura, per quel che riesce a vedere potrebbe essere una barca con al centro un albero maestro trasparente, lo zampillo, e il fogliame delle due querce (ma saranno poi delle querce?) una specie di sipario aperto sulle cupole di una città d'acqua; sí, forse la fontana non è altro che una barca, come la barca del *Pêcheur en barque à la rive*, il quadro successivo, solo che al posto della barca Barnaba vede proprio un albero, abbattuto o stroncato, che spunta dal fondo limaccioso, e il pescatore non gli arriva come il pescatore, ma come un ramo nodoso che si sporge appena, avvolto nel fogliame della vegetazione bassa, immerso nell'umore dell'acqua stagnante. (De Giudice, 2010: 9)

Una reacción análoga la vive delante de las obras maestras que establecieron una frontera entre las pinturas conservadoras y las pinturas progresistas, pues ejemplifican al mismo tiempo el cambio radical que le asusta en su vida y la perspectiva potencial sobre la historia como progreso lineal a la cual estos cuadros pueden aludir:

Ho visto quadri importantissimi, capolavori, ma mi sono dovuto convincere del loro valore, ho dovuto pensare che lì per la prima volta c'era un certo colore, una certa luce, una certa scena, una certa prospettiva, convincermene senza neanche avere la certezza di vederli bene. (Del Giudice, 2010: 6)

Avanzando en su itinerario museístico, antes de llegar al *Marat*, el narrador extradiegético nos informa que para Barnaba el motivo de su atracción por la pintura es la capacidad de narrar o sugerir historias imaginarias poniendo en escena, como en un teatro, sueños:

Guardò invece il quadro accanto, i *Comédiens ambulants*, e riuscì a vedere [...] davanti al sipario una donna che leggeva da un libro grande e altre maschere con movenze beffarde, ma erano figure troppo piccole, indistinguibili per lui; eppure dei quadri gli piaceva proprio quello, la scena, per lui i quadri appartenevano alla famiglia della messa in scena, dei sogni e del teatro, e così potevano esserci dei sogni astratti e sogni figurativi, ma sempre lo incuriosiva più di tutto la situazione, lo incuriosiva la storia, i fili infiniti che dalla storia si dipartono lasciando immaginare il prima e il dopo, tutto quello che nel quadro non c'è. Per quello che nei quadri c'è, invece, a forza di guardarlo o di supporlo o comunque di immedesimarsi, finiva col pensare anche ai modelli, a chi erano stati i modelli, a ciò che avranno pensato loro nelle interminabili ore della posa, a cosa facevano davvero nella vita. (De Giudice, 2010: 35)

²⁷⁰ Camille Corot (1796-1875) fue un pintor francés de retratos y paisajes.

Como el narrador extradiegético destaca a nivel consciente, no es tanto la cercanía e identificación con otros en sí lo que perturba a Barnaba, sino la asociación con el modelo masculino hegemónico, una identidad relacionada con la narrativa lineal de progreso (la *primavoltità* en la historia del arte).²⁷¹ En efecto, durante estos procesos de transferencia y contratransferencia, Barnaba se imagina a sí mismo como una persona diferente, incluso como un animal o un objeto inanimado, realizando el sueño de borrar las barreras sociales entre el sujeto y el mundo externo — creado por su paradigma cultural monocrático y exacerbado por la enfermedad —, y elimina la pesadilla de la trampa de la interioridad y del aislamiento, basada en el pensamiento binario que subyace a la concepción cartesiana del individuo:

Sarebbe un peccato per chiunque naturalmente, ma è difficile accettare di essere scelti per certi destini, specie quando mi sveglio così di colpo nel cuore della notte, e tutto diventa più drastico e senza respiro, e perfino una faccenda come la mia che non avrebbe momenti più drammatici essendo già sul limite ogni ora, tocca una soglia ancora più scabra, di notte, quando tutto è fuori misura, nel buio, che anticipa il buio nel quale finirò, e in ore come questa faccio già le prove. Allora tutto mi appare dall'interno, condannato al solo interno, come durante le visite dei miei amici all'epoca dei primi disturbi, quando non potevo dirmi in compagnia nemmeno con loro: dopo un po' se ne sarebbero andati e io sarei rimasto di nuovo per mio conto, questo sentimento del futuro guastava subito le sensazioni del presente e finivo per essere solo anche mentre loro erano lì, separato e diviso da un cristallo che rimandava me a me stesso con la scritta: «Questa malattia è tutta per te, solo per te». (Del Giudice, 2010: 25)

6.4 Reconstruyendo la masculinidad contemporánea

Como acabamos de comentar, el proceso de identificación con las imágenes pictóricas le es útil a Barnaba para explorar un sentido y una conciencia de sí mismo diferente de los elaborados a través de experiencias de socialización anteriores: familia, educación, trabajo, estudio, relaciones románticas. El encuentro con Anne inicia un proceso paralelo de transferencia y contratransferencia, que lleva a cabo el proceso de reconfiguración identitaria del protagonista, que es ante todo un replanteamiento de la masculinidad contemporánea.

Como una psicoanalista:

Lei aspetta sempre che sia Barnaba a parlare, come del resto aspetta che sia lui a scegliere i quadri dove fermarsi, e quelli dove tirare dritto. E quando lui si ferma, lei si limita a leggergli il titolo del quadro e l'autore, per risparmiargli tutto quel piegarsi e avvicinare alle targhette, e poi resta in

²⁷¹ Tanto en *Nel museo di Reims* como en *Orizzonte mobile* se critican pensamientos dicotómicos. Aunque no sea consciente de esto, en el pasado Barnaba tenía relaciones no asociables con la idea de masculinidad hegemónica, como en el caso de los cadetes que hacen caso a sus emociones.

silenzio. Dice piano «Les filles de Pélias demandant à Médée le rajeunissement de leur père, di Charles-Edouard Chaise» [...]. Anne dice soltanto così, all'inizio; e aspetta. (Del Giudice, 2010: 14-15)

Cuando el protagonista no consigue ver cosas que no están en las pinturas o se equivoca,²⁷² Anne añade los detalles, a menudo inventados o filológicamente incorrectos,²⁷³ “per lanciargli un segnale” (Del Giudice, 2010: 16), para desarrollar su consciencia sobre sus esquemas cognitivos.²⁷⁴

È in questo modo che Anne completa e rifinisce le immagini sbagliate che Barnaba si fa di ciò che non può vedere, o gliele inventa dettaglio per dettaglio. Non si direbbe che lei menta per mentire, né perché la situazione le offre la immunità da ogni riscontro; e c'è sicuramente un tempo, magari breve, in cui lei stessa è del tutto convinta di quel che dice, e lei stessa vede chiaro ciò che nei quadroni c'è. ciò che soltanto il desiderio o l'immaginazione di Barnaba producono, e lo fa suo, ed è con lui almeno in questo. (Del Giudice, 2010: 16)

Las descripciones de Anne desencadenan muchos interrogantes, Barnaba vacila entre la preocupación por la categoría de la veracidad (“C’era veramente un capitano sul battello?”) y el descubrimiento de una verdad más próxima a la imaginación y a la mentira:

Ma poi, alla fine, che importanza ha sapere se c'erano veramente? Che importanza può avere se questi quadri li ricorderò come sono, o come ho cercato di vederli, o come lei me li ha descritti? Chi mi assicura che quando il buio sarà perfetto buoi li ricorderò uno per uno e non diventeranno invece una specie di visione confusa e unitaria, che piano piano si perderà nel passato? L'importante è adesso, l'importante è qui. Vorrei che lei parlasse ancora, vorrei che me ne descrivesse altri, vorrei capire se questa sensazione sottile che ho, tra quello che lei dice e quello che io non Riesco a vedere bene, corrisponde in qualche modo al vero. Che spreco di sensazioni trascurate, non messe a fuoco, non riconosciute se non dopo, non perseguite, quando me lo potevo permettere! Adesso ognuna è così vitale per me, così significativa, che non posso perdermene nemmeno mezza, neppure questa, seppure incerta: che lei mi stia mentendo. (Del Giudice, 2010: 17-18)

Como decíamos antes, hay pinturas, es decir, historias visuales, que atraen más la atención de Barnaba y que le hacen ver su vida como en un espejo, como le cuenta a Anne:²⁷⁵

²⁷² Barnaba se equivoca también porque exagera su preocupación a equivocarse: “senza rendersi conto che non è lui che non la [la mappa srotolata davanti al cardinale] vede, ma è la pittura stessa impresionista e solo accennata.” (Del Giudice: 2010: 15)

²⁷³ “Anne non si cura del fatto che una natura morta difficilmente ha come sfondo un paesaggio.” (Del Giudice: 2010: 16)

²⁷⁴ Barnaba ve personas y cosas relacionables con su paradigma de masculinidad hegemónica: un capitán, el fantasma de Banquo que él considera malo, un mapa, un paisaje exótico.

²⁷⁵ Barnaba le cuenta a Anne su fascinación por los escritos del médico y físico Marat, buscados en bibliotecas, sus tratados de óptica que, junto a las fotografías del cuadro de David, le hacen vivir estas historias como si fuera un personaje: “e mi sembrava di essere lì quando Marat fabbricava i suoi strumenti di laboratorio, storte, pappagalli, filtri a serpentina, ero lì quando inventava un elettrometro che tutti

«È così buffo, la prima volta che ho visto questo quadro [*Marat assassiné*] in una riproduzione ho sentito che mi riguardava, ma non capivo come. Poi mio padre mi mise in mano una vecchia storia della medicina che aveva in biblioteca, senza dire altro; [...] Scoprii che si parlava di lui non come malato, ma come medico. I ciechi aveva cominciato a curarli in Inghilterra dove si era laureato» [...] questa storia così lontana e curiosa parlava per me [...]. (Del Giudice, 2010: 42-43)

[...] pare che li curasse bene [con alimentazione ed elettroterapia] [...] ero solo stupito che avendo scelto i quadri come ultima cosa da vedere proprio un quadro mi riportasse a tutto questo, a me stesso. (Del Giudice, 2010: 44)

Inconsciamente Barnaba se siente atraído por las historias que más se acercan a su experiencia, a los papeles de hijo, padre, médico de los ciegos y estudioso de óptica representados, respectivamente, por Desdémona,²⁷⁶ Brabancio (en la pintura *Desdémone aux pieds de son père* de Delacroix)²⁷⁷ y Marat (en la obra de David, *Marat assassiné*).

Delante de la pintura de Delacroix, Barnaba confiesa conectar mejor (“mettersi nei panni di”) con personas y pasiones, y más concretamente con “lei”, “la figlia” (Desdémona) que busca relacionarse con su padre (Brabancio). En cambio, la problemática de la semiceguera, tan sufrida ante los misteriosos paisajes de Corot, por la supuesta diferencia entre lo que está en la imagen y la percepción errónea que tiene el protagonista, se complica ante los personajes masculinos de Delacroix y pone en entredicho la misma presencia de Brabancio y de dos hombres intimidados:

Forse perché ci sono dei momenti in cui le cose si fanno improvvisamente chiare, o forse perché nei quadri dove le figure sono grandi, centrali, nei quadri dove si tratta di persone e di passioni mi è più facile distinguere, però *Desdémone aux pieds de son père* di Delacroix (se è proprio questo che c'è scritto sulla targhetta) lo vedo meglio, vedo il vestito scuro rigonfio, vedo l'incarnato bianco subito sopra il seno, vedo i capelli lunghi scarmigliati, vedo lei che solleva un braccio e incontra il braccio del padre; ma è il padre che mi appare confuso, forse ha le mani avanti per respingere la figlia, forse la sta maledicendo, comunque non lo distingo bene, è troppo in ombra. [...] E nel quadro è solo? C'erano degli altri con lui? O forse sono io che ho confuso le ombre,

giudicavano il migliore, [...]. Mi creda, ero lì. D'altronde non c'è più alcun posto dove possa essere» (Del Giudice, 2010: 45-46)

²⁷⁶ En la tragedia de Shakespeare de 1604, Otelo, general del ejército de la República de Venecia, y Desdémona, hija del senador Brabancio, se enamoran y se casan en secreto. Yago, uno de los alféreces del general moro, movido por el odio que siente hacia él, intenta provocar los celos de Otelo haciéndole creer que su esposa le es infiel con Casio, su leal teniente. Víctima de sus celos, Otelo acaba matando a Desdémona, la cual, en sus últimas palabras, miente para proteger a Otelo que después, al descubrir que todo ha sido un engaño de Yago, se suicida.

²⁷⁷ Eugène Delacroix (1798-1863) fue un pintor y litógrafo romántico francés. La crítica Spaccini destaca varias interpretaciones de la inexactitud del título mencionado por Del Giudice: “Il vero titolo della tela è in realtà *Desdémone maudite par son père* (Desdemona maledetta dal padre). L'errore, anticipato tra parentesi dallo stesso Barnaba («se è proprio questo che c'è scritto sulla targhetta»), trova la sua spiegazione fittizia (nel senso: ad usum della fiction) nel fatto che Barnaba, per celare agli altri visitatori del museo la sua infermità, non si avvicina mai troppo ai cartellini didascalici posti accanto ai quadri. L'errore potrebbe ugualmente essere spiegato psicologicamente e archiviato genericamente come lapsus freudiano: Barnaba legge male perché ciò gli consente di rimuovere un dato o un'evidenza a lui non congeniale. Il che – dal punto di vista diegetico – non risulterebbe essere scorretto ancorché molto redditizio. A queste giustificazioni, se ne può aggiungere una terza: l'autore non vuole anticipare alcun tipo di interpretazione da parte del lettore.” (Spaccini, 2006: 155)

che ho scambiato per persone i semplici tratti di uno sfondo? È come con le nuvole, quando potevo ancora vederle, bastava un minimo appiglio per dare loro una forma: una grande nave nel cielo, un grande spazzolino da denti, un animale grande accucciato. (Del Giudice, 2010: 10-11)

A Barnaba esta pintura le plantea una segunda cuestión sobre la selectividad de la memoria y del olvido, en cuanto construcciones sociales configuradas según los diversos ámbitos de interacción, relaciones de poder y perspectivas que definen la identidad. El joven se pregunta, de manera retórica, si su archivo almacenará la historia de un sujeto subalterno (una “donna”, hija y esposa altruista, impotente en un mundo patriarcal, condenada a la mentira y a la muerte por desafiar a su padre y defender el derecho a ser ella misma) o si guardará la versión hegemónica del padre y de la ley, que a Barnaba le resulta difícil ver, además de desencadenarle el paradigma cognitivo y emocional relacionado con la masculinidad hegemónica (la preocupación por la veracidad y el miedo a la imaginación y a las relaciones sociales):

Che cosa ricorderò di questo quadro? Il fatto che una donna chieda di essere tollerata e amata dal padre così com'è, anzi, proprio perché è così? La durezza di un padre che vincola l'affetto a una linea di condotta? Ricorderò il gesto di lei? Il gesto del padre, che ho potuto soltanto immaginare? Ma c'era realmente il padre? Di Desdemona so tutto ciò che la legava a Otello, so della sua remissività e impotenza, della sua menzogna finale, di come in punto di morte, preferì mentire addossandosi la colpa piuttosto che accusare altri, ma del padre cosa so? E nel quadro è solo? C'erano degli altri con lui? O forse sono io che ho confuso le ombre, che ho scambiato per persone i semplici tratti di uno sfondo? È come con le nuvole, quando potevo ancora vederle, bastava un minimo appiglio per dare loro una forma: una grande nave nel cielo, un grande spazzolino da denti, un animale grande accucciato. Devo difendermi da quell'immaginazione che collega le stelle tra di loro, come i punti di una vignetta enigmistica, e fa dire «l'Orsa!» o «il Carro!», mentre tutto nella realtà è staccato, disunito, non messo lì per assomigliare a qualche cosa. (Del Giudice, 2010: 10-11)

Sobre ambos asuntos —visión fiable y relaciones de poder relativas a familia y género—, la mirada de Barnaba es dicotómica y disyuntiva. Efectivamente, como dice Anne al final del primer día de la visita al museo, Barnaba está "al borde de sus ojos", percibe la interacción entre el exterior y el interior, lo masculino y lo femenino, como un conflicto problemático pero imprescindible, porque de ello depende la construcción de sí mismo como sujeto individual. Por eso, la acción de Anne es alejarle de la tentación de recaer en los estereotipos, de repetir la doxa sin un cuestionamiento crítico, también sobre la feminidad, como cuando le desaconseja detenerse en pinturas que proponen roles femeninos inadecuados para la actualidad:

«È stanco?», chiese Anne con dolcezza. «Al contrario», disse Barnaba, e spiegò che quello che faceva, ciò che poteva fare, non era molto faticoso. Del resto lì nel transetto, ai piedi dello scalone di graniglia che saliva su, c'erano pochi quadri, non impegnativi né per chi li aveva dipinti né per

chi li avrebbe visti, ritratti di persone sconosciute, interni domestici ciascuno con un'azione ben precisa: il bucato, la cucina, il sonno dei vecchi, la punizione dei bambini,; nelle case in cui erano stati avranno celebrato le funzioni della casa, come l'ari, e in una casa d'oggi sarebbero stati messi in punti di passaggio, come di passaggio era questo punto del museo. Barnaba ne avrebbe voluto avere un'idea complessiva da vicino ma Anne lo trattenne dicendo: «Non ne vale la pena», parlandogli d'altro [...]. (Del Giudice, 2010: 19)

De hecho, la identidad de género que Barnaba siente encarnar como hijo, esposo, padre, amigo, militar y trabajador, es lo opuesto a la masculinidad hegemónica (Bourdieu, 2000; Connell, 2005) que predomina en su contexto social y dentro de sí mismo, limitándole negativamente en su nueva condición de enfermo.

Como trabajador, el joven ocupa una posición social marginal al ser compadecido por sus colegas, que lo ven como un hombre sin éxito y sin nervio, incapaz de entregarse al trabajo o a los compañeros y, por tanto, alguien indigno de amistad:

E in effetti se di giorno riesco a costruirmi un minimo orizzonte, di notte ho solo questo cui pensare. Per quelli del posto dove lavoravo dopo aver finito l'Accademia navale, così energici, così attivi e selettivi, era solo un caso di sofferenza, ero semplicemente entrato a far parte della schiera di coloro che non ce l'hanno fatta, di quelli che si allontanano voltando le spalle, lontano da loro lontano dal centro, e nei discorsi hanno diritto lì per lì a molte parole di comprensione poi di rimpianto poi di null'altro. (Del Giudice, 2010: 26)

En la penúltima secuencia en primera persona, centrada en sus pensamientos, Barnaba destaca su subordinación y falta de autonomía dentro de la familia, de la que no ha conseguido todavía desprenderse de manera consciente. De hecho, la manera en que el protagonista absolutiza (“su tutto d'altronde”) la negatividad de su experiencia²⁷⁸ como derrota, denota la interiorización de los papeles sociales²⁷⁹ y de la rigidez²⁸⁰ familiar al autoevaluarse, utilizando parámetros de juicio que no son suyos, puesto que trata de vivir de manera distinta:

È in notti come queste, in ore come questa che penso alla mia famiglia, così protettiva e dominante, a mio padre che dice: «Hai ventotto anni, ma noi avremo sempre cura di te», a mia madre che dice: «Che peccato, non ti preoccupare», ai miei fratelli che dicono: «Adesso sei di nuovo con noi» (anche la Marina, quando venni sbarcato definitivamente, disse: «Lei non sarà mai solo»), io ero cresciuto nell'emulazione della mia famiglia, poi avevo preso una mia strada, nei miei piani prevedevo anche una famiglia nuova, la mia, mi sarei inventato la stessa cosa che si erano inventati loro, ma senza le rigidità gli eccessi le possessività, li avrei battuti su quel terreno, il loro, dato che su tutti gli altri li avevo già battuti, invece proprio lì sono stato sconfitto, come su tutto d'altronde. [...] Eppure sempre più compio gesti di paternità, senza avere alcun oggetto, come un animale condizionato dalla natura... (Del Giudice, 2010: 27)

²⁷⁸ Barnaba se refiere a tener una novia, independizarse, construir un espacio suyo fuera de casa.

²⁷⁹ Barnaba es incapaz de liberarse del sentido de paternidad, que no le pertenece pero que repite automáticamente “come un animale condizionato dalla natura...” (Del Giudice, 2010: 27). Este mismo tema se puede encontrar en la escena del huevo de hielo del pingüino, que desencadena el ataque de locura del biólogo Jeremy Miller en *Orizzonte mobile*.

²⁸⁰ Nótese la actitud condescendiente de su padre y su madre: el primero insiste en la autonomía y la segunda subraya la ocasión perdida.

La descripción de la experiencia en la Marina Militar, donde era cadete, evidencia la influencia inconsciente de su *habitus* de masculinidad hegemónica, con su violencia simbólica y los valores de la fuerza y del poder (Bourdieu, 1990).

Hablando de su fracaso en adecuarse a los papeles familiares, hegemónicos y heterosexuales de marido y padre, Barnaba declara incidentalmente que la rendición fue su única forma posible de aprendizaje durante el curso militar: “Quando ero allievo ho imparato le manovre per la resa e i termini in cui ci si consegna. Non potevo fare altro, dopo una certa resistenza mi sono consegnato.” (Del Giudice, 2010: 27)

Del ambiente militar rescata también otros recuerdos, que asocian la masculinidad con la amistad que aprecia la resonancia emocional del contacto con la naturaleza, en lugar del encuentro para la apropiación y el control:

La natura sarà quella che mi mancherà di più, i miei compagni al primo imbarco dicevano: «Tu non ti rendi conto di come cambia la tua faccia in mare» e sorridevano, mi mancheranno certi azzurri e certi rossi a perdita d’occhio, mi mancherà la perdita d’occhio, e il senso di spazio e di sicurezza e di quiete che dà... Come farò senza i colori? (Del Giudice, 2010: 28)

O que asocian la masculinidad con la mentira, como en el episodio del control de la visión, cuando el oficial médico descubre “con stupore” las mentiras sobre el daltonismo. Significativamente, el autor implícito inserta la narración del acontecimiento al lado de las elucubraciones de Barnaba sobre los motivos de las mentiras de Anne, en un verdadero acto de legitimación del propio comportamiento y de escasa consciencia de los propios asuntos emocionales:²⁸¹

Si può mentire per tanti motivi, per dolore o per impotenza, per agganciare un altro in un qualunque gioco, per imporgli la propria visione, o anche soltanto perché è impossibile fare diversamente. Io mentii al maggiore medico, lui fece una faccia così stupita quando scoprì che mentivo davanti alla cassetta delle lane di Holmgreen, la cassetta per controllare il daltonismo, c’erano tanti scomparti con dei fili di lana colorata raccolti a matassine divise per tono e sfumature, già da un po’ mi ero accorto che non li riconoscevo più, però quella visita l’avevo passata tante volte e avevo imparato a memoria il posto di ogni colore, l’ultima volta [...] mi disse con stupore: «Ma lei ha un problema sulla linea del rosso e del verde!» [...] e ropetè senza guardarmi: «Accidenti, proprio sulla linea rosso-verde!». Chissà per quale motivo ha mentito Anne, che bisogno c’era? Devono esistere malattie diverse dalla mia, senza danno apparente, senza menomazione, anzi contornate dalla bellezza e dalla gaiezza, malattie di cui è difficile dire dove ledono e dove fanno male, ma non per questo meno gravi, meno dirompenti. (Del Giudice, 2010: 29-30)

Por otro lado, su enfoque de la enfermedad refleja el mismo patrón de pensamiento de la masculinidad hegemónica: luchar de una manera viril, gobernando los

²⁸¹ A diferencia de lo que acontece con las mentiras de Anne sobre los detalles pictóricos, Barnaba narra la escena de su mentira sin hacerse preguntas sobre los motivos.

trastornos a través de la rutina, el compromiso y la fuerza de carácter, y no declarar la rendición ni el fracaso. Los sentimientos de modestia, vergüenza, sufrimiento y miedo con los que vive su inminente ceguera, confirman la internalización de la autocomprensión en términos subordinados, de oposición y jerárquicos: pasado / presente, saludable / enfermo, fuerza / debilidad, resistencia / rendimiento. Su identidad de género ocupa el polo que él percibe como débil en la dicotomía hombre / mujer.

6.5 Reconfigurando la feminidad contemporánea

La contemplación de *Marat assassiné* de David²⁸² es la ocasión para Barnaba para completar sus reflexiones sobre sus esquemas de pensamiento y, finalmente, llevar a cabo su concienciación.

En cuanto al *Marat assassiné* de David, Barnaba explica a Anne que su interés por esta pintura nació en relación con la identidad profesional de Marat, y no con su identidad política de revolucionario asesinado con engaño. En los tratados del médico que asistía a los ciegos y del físico que estudiaba fenómenos ópticos mediante experimentos, Barnaba busca frenéticamente las razones orgánicas de sus trastornos visuales, dejando de lado la primera razón de su atracción por Marat: entender los sentimientos de un médico al borde de la muerte. Este es justo el punto de verdad hacia el cual Anne quiere dirigirlo con sus sutiles provocaciones y alusiones.²⁸³ No es casualidad que, justo delante del lienzo de Delacroix, Anne se da cuenta de la paradoja de cómo la visión de Barnaba es tan definida hacia el exterior, pero se vuelve opaca y confusa cuando dirige la mirada hacia su interioridad:

La ragazza guardò a sua volta gli occhi di Barnaba e si stupì che il margine della pupilla nera fosse così netto, una specie di circoletto nitido in cui si addensava il bruno scuro, e pensò che a tanta definizione dell'esterno doveva corrispondere chissà quale sfocatura e non definizione dall'interno. (Del Giudice, 2010: 12)

Barnaba está perdiendo la vista, pero esta pérdida aún no lo ha llevado a centrar su atención en los modos subjetivos de posicionarse y ser posicionado, de influir y ser

²⁸² La pintura, de estilo neoclásico, representa la muerte en 1793 del líder revolucionario jacobino francés Jean-Paul Marat.

²⁸³ «Proprio non vuole dirmi perché le interessa così tanto questo quadro? Lei è un rivoluzionario?», e il tono era sottile, divertito. «No - ha risposto Barnaba sorridendo -, direi proprio di no. Sono stato ufficiale di Marina.» [...] «Mi interessa perché mi sono sempre chiesto che cosa pensa un medico nel momento in cui muore. Marat, prima di essere Marat, era un medico, e un fisico.» (Del Giudice, 2010: 41)

influenziado por sus relaciones con otros: ya sea la enfermedad, la familia o los compañeros de trabajo, o también la forma más general con la que se percibe a sí mismo o razona y categoriza la realidad. En este sentido deben ser entendidas sus preocupaciones por los detalles pictóricos que no ve bien — la tonalidad exacta de los colores, la posición y la forma de los detalles pictóricos — y las intervenciones de Anne,²⁸⁴ que funcionan como contrapunto, pues sugieren lecturas alternativas y latentes de las pinturas y de sí mismo, que se escapan al protagonista.

Justo después del contacto con Anne, Barnaba empieza a reflexionar sobre los problemas interpretativos de la realidad, igual que con las obras de arte, de una manera plural y más compleja; esto le llevará finalmente a redefinir las nociones de verdad y de falsedad, activando procesos perceptivos y nuevas construcciones del mundo, "la sensación sutil", a medio camino entre lo que Anne dice y lo que él ve mal.²⁸⁵

La falsificación de las pinturas hechas por las palabras de Anne, al igual que las ciento cincuenta copias o versiones del Marat de David, son de hecho una forma diferente e indirecta de pensar y experimentar el mundo, que permite una experiencia única: la percepción del sentido que los individuos construyen dentro de una pluralidad de universos simbólicos y de lógicas de acción, y que les lleva a activar, en situaciones diferentes, las disposiciones a actuar, pensar, percibir y apreciar incorporadas.²⁸⁶ *Nel Museo di Reims*, Del Giudice muestra de qué modo la relación entre mentira y verdad puede ser declinada e interpretada de maneras plurales, y cómo a menudo revela una importante complementariedad. Después de contarle a Anne la historia de Marat, Barnaba se percata de que se puede mentir guardando silencio o no mintiendo, así como Anne le hace comprender que la mentira puede ser la proyección de un deseo, una irritante hipocresía, una práctica que amenaza o que margina. En la dialéctica entre la resistencia

²⁸⁴ Anne destaca el control patriarcal del padre sobre la hija: Brabancio maldice a Desdémona arrodillada a sus pies.

²⁸⁵ "L'importante è adesso, l'importante è qui. Vorrei che lei parlasse ancora, vorrei che me ne descrivesse altri, vorrei capire se questa sensazione sottile che ho, tra quello che lei dice e quello che io non riesco a vedere bene, corrisponde in qualche modo al vero. Che spreco di sensazioni trascurate, non messe a fuoco, non riconosciute se non dopo, non perseguite, quando me le potevo permettere! Adesso ognuna è così vitale per me, così significativa, che non posso perderne nemmeno mezza, neppure questa, seppure incerta: che lei mi stia mentendo." (Del Giudice, 2010: 18)

²⁸⁶ El narrador extradiegético se detiene sobre los hábitos de Barnaba antes de visitar un museo, que privilegian la organización y el control racional de los detalles: "Barnaba aveva un suo método, in questo andaré per musei sofferente e probabilmente di ripiego: sceglieva sui libri i quadri da vedere, quasi sempre li sceglieva per il soggetto, e prima di partire si documentava. Così sapeva già che cosa avrebbe cercato di vedere, così sapeva che il Marat assassinato sono almeno cinque, cinque Marat assassinati, uno a Bruxelles, uno a Reims, uno a Versailles, uno a Dijon, un altro altrove, i primi due dipinti interamente da David, il terzo una replica d'atelier, gli ultimi due semplici copie, almeno così aveva letto nei libri appassionandosi a qual quadro." (Del Giudice, 2010: 32-33)

inicial y la aceptación final de las mentiras de Anne por parte del protagonista, está inscrita también una importante reconfiguración de sí mismo, que pasa a través de la gradual y mutua comprensión y aceptación de las historias personales de dolor.

Barnaba abandona la concepción del pensamiento único que se opone a las mentiras y las subordina a la verdad, que percibe las relaciones sociales solo como relaciones de poder — como en el caso de las mentiras de Anne —, como un abuso de los más fuertes sobre los más débiles, que no pueden ver y no pueden verificar la veracidad de las palabras de ella. Barnaba define la mentira como un regalo de su enfermedad que indirectamente indica, junto con la voz de Anne pidiendo ayuda, el dolor de la mujer: “gli sembrava che nel dolore di Anne al di là delle bugie e anzi proprio per quelle ci fosse un punto di verità, ed era di quel punto di verità, adesso, che più di tutto aveva nostalgia.” (Del Giudice, 2010: 23)

La mentira, como señala Anne, utiliza el mecanismo de inversión del cómico o de la enfermedad: cuestiona la visión del mundo que normalmente tiene el valor del destino, es decir, hace que Barnaba reflexione sobre sus categorías de pensamiento y le muestra la verdad de Anne, el dolor, que también es su verdad. En este sentido es significativo que Anne le señale el lado cómico de su condición. La vergüenza y la modestia que Barnaba sintió por su ceguera tienen, de hecho, la función disciplinaria de reforzar su posición subordinada, su miedo a la no aceptación, su desconfianza hacia Anne, la sensación de ridículo introyectado. Como dice Anne, la condición a la mitad es la mejor para hacer bromas y mentir, dado que incluso la enfermedad o el sufrimiento nos permiten romper las ecuaciones morales entre verdad y honestidad, entre seriedad y honestidad, y permanecer en una condición plural, híbrida:

[...] e nel parlare, con piccoli accenni e frasi laterali cercava di raggiungere la parte comica de Barnaba, la parte comica della sua condizione, e avrebbe voluto che in qualche modo ne ridesse, e Barnaba l'avrebbe anche fatto, solo che a ogni allusione anche sfumata doveva superare un attimo d'imbarazzo, che non era il suo ma quello che avrebbe provato lui, se fosse stato Anna, nel dire certe cose senza timore di ferire. Lei sorrideva anche di questo, diceva: «Però potrebbe fare degli ottimi scherzi», e se Barnaba chiedeva quali lei rispondeva: «Tutti quelli che si possono fare in una condizione a metà. Le cose a metà sono le migliori per fare degli scherzi», e poi aggiungeva in un tono appena diverso, riflessivo, come tra sé: «anche per mentire, la condizione a metà è la migliore». (Del Giudice, 2010: 19-20)

Por lo tanto, Barnaba deja de buscar la razón de las mentiras de Anne y decide ayudarla, igual que ella le ayudó con sus problemas de visión: convirtiéndose en ella, identificándose con ella para permitirle darse cuenta de su dolor. Al igual que en una

identificación espejo en el psicodrama, Barnaba trata de dar una identidad a Anne, y al mismo tiempo a sí mismo, imaginando su hogar, su educación, los espacios donde vive y trabaja, sus socializaciones, sus papeles sociales de estudiante, trabajadora y amiga. Al hacerlo, Barnaba refunda su subjetividad individual sobre bases más inclusivas y menos dolorosas, porque se basan en la intersubjetividad.

El último paso de Barnaba será el de contar, es decir, de asumir el papel de Anne, poner en escena y mostrarle a ella la historia del médico y físico francés Marat. La historia termina con Anne y Barnaba mirando a Marat como si fuera un espacio de intimidad compartido, una casa simbólica que tienen que abandonar. Barnaba es finalmente capaz de mirar la pintura desde una distancia que hubiera elegido una persona normovente y de mentir sobre el título de la obra. Tiene una mirada que puede perderse sin la necesidad de referencias externas, ya no en el borde dicotómico de los ojos que percibían la otredad, sino perfectamente integrado con su propia diferencia y la de Anne.

La identificación final entre Barnaba y Anne señala simbólicamente la superación de las relaciones de género experimentadas por el protagonista solo como una sumisión a la norma patriarcal (Desdémona), o como inadecuadas a las expectativas de masculinidad en contextos familiares, militares y sentimentales. Tanto Anne como Barnaba ocupan posiciones subjetivas que abarcan la diferencia y están inscritas fuera del pensamiento binario, que necesariamente opone al hombre y a la mujer, al sujeto y al objeto. Ambos se mueven dentro de una idea de identidad hecha de transiciones, de una continua dislocación y reapropiación de categorías y roles, pues no son individuos cerrados en una estructura binaria, donde pueden estar solamente en un bando o en otro.

Como ya hemos visto en relación a *Orizzonte mobile*, la obra de Del Giudice se basa en una concepción no-esencialista de la subjetividad, que difiere del pensamiento filosófico dicotómico, que opone el individuo a la sociedad.²⁸⁷ Dicha concepción se aleja de la noción de identidad, privacidad e interioridad, que presupone la separación culturalmente específica entre individuo y sociedad, y que asigna el estudio de la dimensión subjetiva a la psicología. La subjetividad es entendida, por el contrario, como la dimensión subjetiva de lo social producida por la historia y la sociedad que la determinan.

Dentro de este escenario conceptual, en línea con la antropología (Chodorow, 2003; Moore, 2007) y los estudios post-estructuralistas feministas (Butler, 1990; Massey,

²⁸⁷ El sujeto se diferencia de la noción culturalmente específica de individuo concebido como ser autónomo, libre, asociado a la interioridad, separado de la sociedad que es una representación o mito social.

2005), el género se configura como una categoría fluida, dependiente de contextos históricos y sociales, construida social e individualmente en forma de una gama de identidades femeninas y masculinas, que interactúan con otros aspectos de la identidad.

CONCLUSIONI

Nel corso dei sei capitoli che compongono questa tesi abbiamo avuto modo di tratteggiare lo svolgimento della poetica di Del Giudice soprattutto in relazione alla categoria di impegno postmoderno e ai fulcri tematici rappresentati dall'identità, dal tempo e dallo spazio.

L'obiettivo della tesi, che si sviluppa attorno all'opera di un autore importante ma non ancora pienamente considerato dalla critica, era, come dicevamo nel primo capitolo, quello di usare soprattutto la categoria dell'impegno postmoderno così come definita da Antonello e Mussnug (2009) per definire la poetica e le ragioni dell'opera di Daniele Del Giudice. Pensavamo che questa categoria fosse infatti la migliore per mettere in risalto l'originalità del lavoro dello scrittore romano che occupa uno spazio di novità sua propria ancora tutta da definire, nonostante le connessioni importanti e ampiamente discusse nel secondo capitolo di questa tesi tra l'autore e l'opera degli immediati predecessori, soprattutto la stretta connessione con l'ultimo Calvino, e quella dei contemporanei.

La definizione del profilo intellettuale di De Giudice in relazione al suo ambiente di cui, come dicevamo poco sopra, si occupa il capitolo due, ci è stata utile per definire le linee di continuità e quelle di discontinuità dell'opera qui in questione rispetto al suo contesto. Del Giudice forma parte di un ambiente letterario in cui è integrato pienamente e che è caratterizzato tanto dalla produzione letteraria in senso stretto quanto da un impegno politico e sociale che si esplica sia in attività di scrittura di tipo giornalistico o saggistico sia in prese di posizione culturali e politiche ben definite. Lo scrittore Del Giudice, come appare sempre dal capitolo due, si profila quindi come figura di intellettuale *engagé* appartenente a pieno titolo al gruppo riconosciuto degli intellettuali che formano l'élite culturale della sinistra italiana.

Era importante definire questo profilo proprio per tenere presente le premesse da cui l'attività scrittoria di Del Giudice prende le mosse. La scelta di scrivere romanzi si inserisce infatti all'interno delle coordinate culturali e politiche che abbiamo definito sopra, il che ci riporta a quella categoria di militanza postmoderna che rappresenta il fulcro ermeneutico del presente lavoro e che permette di dialettizzarla in almeno due direzioni: da una parte vi è il problema, che tutto l'attivismo culturale italiano ed europeo vive, di continuare ad impegnarsi rispetto ad una realtà apparentemente refrattaria a ogni

forma di intervento diretto. Insomma, quel grande tema che viene definito come “crisi delle ideologie” o più generalmente crisi culturale dell’Occidente è sentito con particolare acume proprio da intellettuali come Del Giudice che vedono nello scacco subito dalle forme di azione politica che avevano marcato la storia europea e mondiale fra gli anni cinquanta e gli anni settanta un momento critico la cui soluzione risulta ostica.

È proprio in considerazione di questa funzione politica della categoria di impegno postmoderno, che possiamo sviluppare una linea di interpretazione di tipo invece più stilistico e letterario. Se infatti la scrittura di romanzi e racconti ha a che fare con la definizione di una rinnovata forma di impegno che a sua volta dipende dalla definizione di una nuova maniera di interpretare e di leggere il reale, allora è inevitabile che impegno postmoderno definisca anche una maniera di scrittura e un modo inedito di concepire la narrativa e, prima ancora, il semplice fatto di raccontare storie.

Poiché la ricerca relativa alla formazione e al contesto culturale di Del Giudice ci ha ulteriormente confermato nella nostra idea di leggere l’autore alla luce di un’attenta e complessa dinamica ermeneutica, abbiamo ritenuto essenziale uno spoglio attento della critica, da cui abbiamo tratto alcune conclusioni e a cui abbiamo dedicato l’intero terzo capitolo.

Il primo risultato che è stato possibile conseguire da questa analisi riguarda proprio una certa limitatezza dell’orizzonte dell’attuale critica accademica su Del Giudice, limitatezza che va intesa in maniera duplice: anzitutto dobbiamo parlare di limitatezza in termini quantitativi, i lavori critici su Del Giudice sono, come abbiamo detto, pochi e quelli di estensione rilevanti sono ancora meno (di fatto, come si notava nel capitolo tre, al momento, sono presenti solo due monografie sull’opera dello scrittore). Ma crediamo che la limitatezza vada anche intesa in termini qualitativi.

Certo, considerando che gli studi su Del Giudice sono appena agli inizi, non sarebbe né equanime né saggio pretendere che abbiano già potuto produrre interpretazioni sufficientemente convincenti. Tuttavia, bisogna segnalare che in alcuni casi la critica, pur sapendo individuare alcuni fra i più persuasivi spunti offerti dall’autore, non è poi sempre stata in grado di sviluppare le linee interpretative che pure erano state validamente intuite. Due sono i momenti su cui più si è lavorato: l’importanza dell’universo tecnico-scientifico, che risalta particolarmente in libri come *Atlante occidentale* e *Staccando l’ombra da terra*, e la continuità, marcata anche dall’introduzione firmata dall’autore sanremese all’opera di esordio di Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, fra la produzione dell’ultimo Calvino e quella di Del Giudice.

Abbiamo già discusso a suo luogo l'importanza di entrambe queste linee di ricerca, vedendo come la rilevanza dell'universo tecnico-scientifico per l'immaginazione letteraria costituisca il maggior punto di contatto fra l'ultimo Calvino e Del Giudice, nonostante sia diverso il segno di questo interesse, essendo Calvino maggiormente interessato alle teorie scientifiche e Del Giudice molto più attento alla scienza intesa come tecnologia capace di modificare tutti gli aspetti della vita umana, ad iniziare proprio dalle strutture dell'immaginario.

Abbiamo anche messo in risalto la rilevanza di questa continuità, in certa misura anche stilistica, fra i due autori, in linea con quanto fa nella monografia che costruisce a partire da articoli precedentemente pubblicati anche Cornelia Klettke (2008), con la quale abbiamo contratto un importante debito critico: è infatti la Klettke ad usare per prima la categoria di impegno postmoderno in relazione a Del Giudice.

La monografia di Klettke ha quindi rappresentato il punto di partenza della nostra analisi: abbiamo infatti mosso i primi passi di questa tesi nella direzione di uno sviluppo di questo criterio ermeneutico proposto da Klettke, rendendoci ben presto conto che le possibilità critiche andavano molto al di là di quanto l'autrice tedesca supponesse nel corso dei suoi studi.

Klettke attiva il presupposto dell'impegno postmoderno a partire dal racconto sulla stage di Ustica *Unreported Inbound Palermo* da cui poi, insieme a Marco Paolini sviluppa l'opera teatrale *I-Tigi: Canto per Ustica*. Si tratta evidentemente dei due luoghi in cui la peculiare forma di impegno politico di Del Giudice risale più in superficie, ma la critica tedesca intuisce l'importanza di questa categoria per l'intera opera, tanto da parlare di una forma di un impegno latente diffusa nell'intera opera di Del Giudice (Klettke, 2008: 75). Il nostro intento iniziale è stato dunque quello di identificare le forme di questa latenza, rendendoci così conto che l'impegno postmoderno, accuratamente dissimulato al di sotto delle movenze stilistiche dei romanzi e dei racconti di Del Giudice, non rappresenta una latenza, ma al contrario è il movente principale dell'opera autoriale.

L'intera messa in discussione del reale e delle categorie che lo definiscono, a partire dalle tre fondamentali di spazio, tempo ed identità, nasce infatti dal'intento di trovare una risposta e determinare una reazione a quella crisi dell'impegno da cui è caratterizzata l'esperienza intellettuale e culturale di Del Giudice e del suo ambiente: dando una svolta in un certo senso pragmatica alla semantica dell'ultimo Calvino, Del Giudice infatti porta avanti quell'analisi corrosiva che aveva caratterizzato opere come *Ti*

con *Zero*, *Palomar* o le *Cosmicomiche* ma lo fa con l'intento non dichiarato ma costantemente perseguito di definire una modalità di intervento e di manipolazione positiva del reale. In questo senso, quello che nel lavoro di Klettke rimane a livello di spunto, viene qui portato a pieno sviluppo conducendoci a conclusioni diverse, sia sulla poetica autoriale, sia sulla sua importanza nel costituendo canone del secondo Novecento italiano. Stabilita così, attraverso il confronto con Klettke, la base critica da cui abbiamo preso le mosse, ci siamo confrontati con l'altra monografia dedicata a Del Giudice, quella di Philippe Daros, che, muovendosi all'interno dei limiti della cosiddetta *French theory*, riesce a riconnettere le tematiche principali dell'opera dello scrittore romano (ancora una volta: spazio, tempo e identità) ad alcuni snodi fondamentali del pensiero filosofico e critico contemporaneo, svelando così quel potente sottofondo culturale che caratterizza l'opera di Del Giudice, autore che sembra essere restio a dichiarare quelle fonti che pure usa attentissimamente (Barthes, Deleuze, Derrida, ma anche Adorno e Benjamin).

Due però, come dicevamo a suo luogo nel terzo capitolo, sono i limiti rilevanti del lavoro di Daros: da una parte proprio l'obbedienza stretta alla sua cornice teorica non sembra consentire al critico una sufficiente dialettizzazione dei portati più interessanti a cui giunge: emerge infatti dalla critica di Daros un'immagine eccessivamente schematica della relazione fra Del Giudice e i suoi presupposti teorici. L'altro limite è stato discusso a lungo nel capitolo tre e si riferisce alla scelta, giustificabile solo all'interno dello stesso paradigma critico di Daros, ma inaccettabile sia ecdoticamente sia in termini di ermeneutica, di escludere *Orizzonte mobile* dal corpus delle opere "autentiche" di Del Giudice.

Avendo già discusso le ragioni per cui questa esclusione non è accettabile, mi limito a indicare qui la vera e propria menomazione critica che presuppone l'esclusione di *Orizzonte mobile* dall'analisi dell'opera autoriale complessiva: è infatti in questa, che a noi appare essere l'ultima opera di Del Giudice ma che, se l'autore avesse potuto continuare a scrivere, avrebbe invece rappresentato un momento di svolta, che la riflessione sui concetti fondamentali del reale giunge alla sua tensione in qualche modo risolutiva. Non considerare *Orizzonte mobile* significa dunque negarsi la possibilità di accedere in maniera autentica ai più profondi moventi della produzione di Del Giudice.

La situazione critica che abbiamo descritto nel terzo capitolo ci ha portato a prestare una particolare attenzione alla definizione della cornice teorica, cui è dedicato il quarto capitolo della presente tesi proprio perché, in assenza di risultati sufficientemente acclarati ed accettati da parte della critica, si rendeva necessario costruire ex novo gli

itinerari utili alla corretta interpretazione dell'opera. In questa operazione ci siamo mossi tenendo sempre ben presente l'importanza della categoria dell'impegno postmoderno ripresa dalla Klettke e poi da noi autonomamente sviluppata ed utilizzata come mezzo per l'inserimento dell'opera di Del Giudice all'interno dell'orizzonte teorico che potesse al meglio definirne i contorni. Abbiamo trovato soprattutto nell'analisi della relazione fra politica e letteratura e nella definizione del valore politico del fatto letterario data da Jacques Rancière (2009, 2010, 2011) il giusto orizzonte di analisi. Da Rancière, allievo e parzialmente erede di Deleuze, è stato soprattutto interessante mutuare tutto il discorso sulla valenza politica dell'immaginario e della sua espressione letteraria che sottintende all'operazione fatta da Del Giudice. Chiaramente, la scelta di Rancière come sfondo teorico principale dell'interpretazione dell'opera autoriale rimanda ad un orizzonte teorico entro cui la categoria della postmodernità viene solitamente stigmatizzata in termini negativi. Postmoderna è quella forma di disimpegno che viene analizzata soprattutto da teorici di area anglosassone come Jameson (1993) e Eagleton (1997) per cui tutta la cultura del postmoderno si risolve in una giustificazione ideologica delle attuali condizioni di potere definite dal capitalismo avanzato. In realtà, però, l'opera di Rancière stabilisce con il postmoderno una relazione più dialettica, mediata da quella che ci è sembrata essere una applicazione della deleuziana *logique du sense* alla produzione culturale. In questo senso postmodernità può diventare una categoria ermeneutica che permette l'individuazione dei momenti critici delle strutture di potere, che vengono accuratamente nascosti dal meccanismo comunicativo e dal corredo dell'immaginario corrente.

Era proprio il valore euristico che la categoria di postmoderno assume quando venga pensata a partire dalla riflessione di Rancière su letteratura, cinema e immaginario quel tassello che riteniamo necessario per definire in maniera non ossimorica la categoria di impegno postmoderno: impegno postmoderno, come già si è detto nel corso della tesi, è infatti quel tipo di impegno che, assunto come fatto inevitabile della nostra realtà attuale, l'impossibilità di intervenire direttamente sul reale secondo le modalità prettamente politiche dell'impegno inteso in termini moderni, vede nell'analisi della realtà intesa come costruzione pseudo oggettiva l'unica via di salvaguardia dell'umano e di blocco della diffusione delle pratiche tecnocratiche di manipolazione biopolitica. In questo quadro rancieriano e latamente foucaultiano la categoria di impegno postmoderno assume tutta la sua pienezza e diventa il necessario mezzo che permette di smontare quello che

abbiamo definito l'asse ontologico della politica, rivelando così l'estrema complessità della relazione fra uomo, tecnica e natura.

La critica che la riflessione postmoderna attiva sulle categorie di tempo, spazio e storia, quest'ultima intesa come spazializzazione e temporalizzazione di quel concetto di identità al cui centro si trovano i più importanti, ed i più nascosti e reali, moventi della politica, ci riporta infatti a quella necessità di decostruire le strutture del nostro esistere per pensare autonomamente alla nostra condizione di uomini, da qui la necessità di applicare questo tipo di riflessione al testo letterario, come dimostra, nel caso italiano, una certa diffusione dell'impegno postmoderno non solo in Del Giudice, secondo quanto abbiamo detto in chiusura del capitolo quattro.

Sulla base del percorso generale definito nei primi quattro capitoli della tesi abbiamo scelto due luoghi particolarmente interessanti in relazione al quadro fin qui disegnato, si tratta di *Orizzonte mobile*, cui è dedicato il quinto capitolo, e di *Nel museo di Reims*, cui è dedicato il sesto. Riteniamo infatti che per le tematiche specifiche di queste due opere e, nel caso di *Orizzonte mobile* anche per il forte ibridismo di genere, questi due lavori permettano di vedere in maniera particolarmente utile gli aspetti salienti dell'intero universo poetico di Del Giudice.

L'Antartide di *Orizzonte mobile* viene giocata, come abbiamo dimostrato, alla stregua di un potente motore straniante e decontestualizzante che agisce sulla narrazione stessa portandone in superficie tutto il sottaciuto valore ideologico. Storia di un viaggio polare che si fa a sua volta storia di altre storie, raccogliendo all'interno del testo stesso del romanzo, le memorie delle due spedizioni antartiche ottocentesche del belga Del Gerlache e dell'italiano Bove, *Orizzonte mobile* è, come abbiamo visto, innanzitutto un'opera di riflessione metaletteraria su come la scrittura costituisca in maniera propria il tempo e lo spazio, selezionando certe catene causali e certe altre e non altre e imponendo un'operazione di senso all'universo bianco e insensato del Polo Sud.

Il viaggio antartico diventa quindi una dimostrazione dell'inesistenza dello spazio non segnato: il primo senso del romanzo è infatti quello per cui nemmeno il deserto ghiacciato dell'Antartide può essere considerato originario, metaforicamente è come se Del Giudice ci dicesse che per lo scrittore postmoderno non esiste la pagina bianca, infatti anche quell'apparente candore è già percorso da linee che ne determinano il senso e che, se non portate in superficie, finiscono per coartare il nostro immaginario e la nostra immaginazione. Il primo compito dell'intellettuale impegnato è in una "autofilologia"

che intende scoprire quel pre-giudizio automaticamente assunto da ognuno di noi nel momento in cui ci si accosta a qualcosa.

L'artificialità che assume così il resoconto antartico di Del Giudice è dunque una opzione intellettuale chiara e definita: essendo l'originalità, e dunque la spontaneità, un sostanziale inganno ideologico, lo scrittore deve essere artificiale se vuole essere cosciente. Da qui tutta quella fitta trama di ridefinizione delle catene temporali e causali, dei concetti di identità storici, della memoria culturale che formano il denso complesso sottotestuale di quest'ultimo lavoro di Del Giudice e che sono stati oggetto del nostro capitolo dedicato.

Nel caso di *Nel museo di Reims*, al quale abbiamo dedicato il sesto ed ultimo capitolo della tesi, ad essere posta in discussione è il senso principe fra quelli che determinano la nostra esperienza del mondo, la vista. Mentre in *Orizzonte mobile* il punto critico riguardava la possibilità di fare esperienze originarie, qui, quasi in parallelo, il punto critico riguarda la possibilità di avere una conoscenza affidabile delle cose. Il protagonista del museo è un ufficiale di Marina che prima di perdere la vista vuole una ultima esperienza estetica e si reca quindi al museo di Reims, ma tale esperienza non può darsi senza l'esperienza di un terzo come mediatore tra quello che il protagonista non riesce a percepire bene (infatti il nostro ufficiale di Marina ha una capacità di visione compromessa che gli permette di intuire più che di vedere le immagini dei quadri) e quello che invece ricorderà. La memoria non dipende dalla sensazione ma dal racconto. Da qui la necessaria falsità di quello che ricordiamo e che ci definisce. Non si tratta per Del Giudice, di cui è sempre bene ricordare la scelta nettamente freudiana, di mettere in atto un meccanismo di vaglio che separi la menzogna da un supposto vero - si tratterebbe infatti di una nuova bugia - ma di prendere pienamente coscienza che noi e le nostre esperienze siamo il frutto del racconto che scegliamo di dare a ciò che ci accade. L'identità, l'essere, sono quindi il risultato di una narrazione che si presenta nella forma che noi abbiamo scelto di darle; torniamo così a quella mancanza costitutiva di originalità che è il senso profondo di *Orizzonte mobile*, il senso dell'impegno postmoderno e il senso di tutta l'opera postmoderna di Del Giudice.

Questo è a grandi linee il percorso che abbiamo compiuto nella presente tesi che, come rivendicavamo nell'Introduzione, ha anche l'intento di iniziare a stabilire l'importanza di Daniele Del Giudice nell'ambito della letteratura del secondo Novecento italiano. Come è possibile evincere dalla lettura della tesi e dalle tappe che abbiamo qui

ripercorso in maniera sommaria, pensiamo che l'apporto peculiare ed originale dovuto a Daniele Del Giudice abbia a che vedere proprio con la sua particolare forma di impegno che lo porta a una revisione della nostra relazione con il reale, facendo così dello scrittore un caso raro nel panorama culturale italiano coevo, che appare più interessato o alla ripresa di forme narrative tradizionali diversamente rivisitate in funzione dell'esercizio di una sorta di resistenza agli aspetti negativi della nostra contemporaneità oppure, ma senza che questi due aspetti siano alternativi (anzi in molti casi appaiono essere contingui e mischiati nella stessa opera autoriale, si pensi al recentissimo caso di Michela Murgia), alla reattività immediata agli aspetti più intrusivi della attuale degenerazione sociopolitica.

Uno degli scopi che ci siamo prefissati è quello di analizzare le forme assolutamente particolari che Del Giudice usa per l'esplicitazione di questo impegno: se è vero che una larghissima parte della letteratura moderna rimette in discussione la categoria del tempo, se è anche vero che, soprattutto negli ultimi tre decenni, anche la categoria dello spazio è stata più volte oggetto di una revisione, e se è vero che l'identità è forse il vero grande tema della modernità letteraria, e però anche vero che Del Giudice assume movenze personali nell'originale trattamento di queste tre categorie e della relazione tra loro esistente.

Pensando all'evoluzione interna dell'opera autoriale da *Lo stadio di Wimbledon* a *Orizzonte mobile*, possiamo notare come in Del Giudice sia fin da subito presente un forte connubio tra tempi e spazi (ne *Lo stadio di Wimbledon* il luogo Trieste definisce le stratificazioni temporali della biografia del protagonista e di quelle dei personaggi che gli ruotano attorno). È però anche vero che, ripercorrendo le tappe dell'opera, notiamo un graduale spostarsi dell'asse dalla categoria del tempo verso quella dello spazio, che nella letteratura e nella cultura filosofica del Novecento è generalmente rimasta in subordine rispetto al tempo. Questo spostamento giunge al suo apice in *Orizzonte mobile* donde fin dal titolo è chiaro che il problema riguarda appunto l'orizzonte, ossia la capacità di istituire relazioni in uno spazio che, in quest'opera di svolta a cui incidentalmente è spettato il ruolo di essere anche l'ultima opera di Del Giudice (ricordo che Daniele Del Giudice, nonostante sia ancora vivo, soffre di una patologia degenerativa che gli impedisce di dedicarsi alla scrittura dal 2010 circa), assume una funzione nettamente preminente rispetto al tempo; nell'*Antartide* di Del Giudice infatti è il tempo ad essere trattato come se fosse una sorta di spazio particolare.

Quello che intendo dire è che lo spazio per definizione astorico e non antropizzato dell'Antartide si definisce come un luogo entro cui viene raccolta e conservata una memoria storica: nell'immutabilità del paesaggio antartico il viaggio della voce narrante o le spedizioni di Bove e De Gerlache coincidono e sono pienamente sovrapponibili proprio a causa dell'assenza di elementi modificabili del panorama: mentre nella Trieste di Bazlen, che rappresenta la quinta in cui si ambienta *Lo stadio di Wimbledon*, le modificazioni temporali sono evidentemente segnate dal mutare del paesaggio urbano, nell'Antartide non è possibile al tempo iscrivere alcuna traccia del suo passaggio nel paesaggio.

Questa peculiare situazione del paesaggio antartico permette di disattivare il tempo come costruzione effettuale, nello spazio antartico è evidente che le catene causali generate dal tempo vengono meno, e viene così dimostrata la funzione pragmatica della storia che non è più vista come insieme ordinabile in qualunque modo diventi, ma viene percepita come racconto, e quindi come campo di una scelta narrativa sempre arbitraria.

In questo modo Del Giudice non congela la storia, poiché l'autore sa molto bene che non è possibile umanità senza la storia, ma riporta la storia stessa alla sua dimensione puramente narrativa, costringendola così a riconoscere la sua essenza di scelta arbitraria non dal punto di vista dell'accaduto ma dal punto di vista dei legami che il racconto stabilisce fra i diversi fatti accaduti.

Il luogo antartico mette in evidenza la funzione connettiva del tempo, che rappresenta le innervature del discorso storico, ed è su quelle innervature, su quelle connessioni, che Del Giudice lavora mostrandone la non inevitabilità e la non essenzialità: non si tratta di dare un nuovo racconto della storia, non si tratta, ad esempio, di rinarrare le spedizioni di De Gerlache e Bove, ma si tratta di riconoscere in quelle narrazioni un solo aspetto del possibile, e quindi di restituire al passato la sua apertura di oggetto esperibile in diverse maniere e secondo diversi significati: la riduzione locale del tempo operata da Del Giudice in *Orizzonte mobile* riscopre così la funzione di apertura verso il possibile del tempo stesso.

Se la compresenza delle tre spedizioni antartiche che sono oggetto della narrazione di *Orizzonte mobile* è definita dal luogo, bisogna però anche dire che l'incontro di quel luogo, come abbiamo detto per eccellenza non segnato e non antropizzato, rappresentato dall'Antartide, con una serie di eventi umani, comporta un cambiamento stesso del paesaggio antartico. Quel passaggio dell'attenzione autoriale dall'asse temporale a quello spaziale, che si realizza attraverso *Atlante occidentale* - in cui è la

presenza narrativa della riflessione scientifica, in particolare di quella della attuale fisica delle particelle, a segnalare tutta la fragilità e l'insoddisfazione delle tradizionali concezioni di tempo e spazio - e attraverso *Staccando l'ombra da terra* - in cui viene affrontato uno degli archetipi fondamentali della prosa di Del Giudice, quello dell'allontanamento e del distacco - comporta infatti anche una ridefinizione del luogo.

Si potrebbe dire che il luogo non è più un dato, non esiste più come campo che con la sua materialità delimita inevitabilmente la nostra esperienza sensoriale, anch'essa frutto di un racconto, come dimostrano *Orizzonte mobile* e *Nel museo di Reims*, ma diventa a sua volta una costruzione, anzi non esiste luogo se non esiste costruzione. Lo spazio va quindi letto, secondo le coordinate critiche insegnateci da Massey (2005), come dinamica dialettica, come contrattazione fra soggetto, memoria e paesaggio e sempre tenendo presente che il paesaggio è solo uno degli elementi costitutivi dello spazio, ma la sua astrazione dallo spazio costituirebbe un atto arbitrario, come ci insegna, senza volerlo e in maniera paradossale, l'idea propugnata da Jameson (1993) secondo cui l'attenzione allo spazio comporterebbe una banalizzazione dell'esperienza dovuta all'ottundimento critico dell'esperienza dialettica che, per il critico nordamericano, è legata esclusivamente al tempo.

In realtà, Jameson rimane vittima di un pregiudizio culturale che non è stato in grado di cogliere poiché non si è reso conto del fatto che la banalizzazione spaziale di cui parla non è un portato del concetto di spazio ma è la conseguenza della riduzione del concetto complesso, articolato, e dialettico di spazio alla sola dimensione statica e monolitica del paesaggio. Questa distinzione fra spazio e paesaggio è essenziale per comprendere l'operazione di Del Giudice che, in *Orizzonte mobile*, ironizza parodizzandola l'ematicipazione del paesaggio a scapito dello spazio operata dalla nostra cultura. Se è possibile ridurre a cartolina qualunque spazio urbano, o qualche spazio che sia stato antropologicamente segnato, nel caso dell'Antartide questa riduzione non è possibile proprio perché la componente paesaggistica dello spazio non esiste al di fuori del racconto che ne hanno fatto i predecessori. In sintesi, mentre nel caso dell'architettura non è necessario conoscerne il racconto, ossia la dimensione temporale, per poterne usufruire ed è quindi possibile ridurre efficacemente lo spazio alla sua dimensione puramente localistica di paesaggio, nel caso di un luogo a bassissimo impatto antropico questa stessa operazione non è possibile, l'unico modo di dare all'Antartide la sua dimensione di paesaggio è quello di ricordare la storia della sua scoperta, altrimenti il luogo sarebbe solo una massa insignificante di ghiacci. Questa situazione paradossale

dimostra la necessità del tempo per la comprensione della località, e dimostra soprattutto la difficile e complessa relazione fra tempi e luoghi, che si definiscono vicendevolmente secondo una relazione che nega esplicitamente il concetto di origine: come già abbiamo detto, non solo non esistono pagine bianche ma non esistono neanche lontani Eden verso cui possa tendere la nostra felicità, così come nello spazio non si possono aprire giardini paradisiaci che non conservino la memoria della loro passata vicenda, la storia non può essere interpretata come opera di redenzione in attesa del meglio. È quindi evidente la profonda valenza politica e critica dell'originale reinterpretazione delle due categorie basilari della nostra identità operata dal Del Giudice: spazio e tempo non sono solo accadimento e località, ma accadimento e località fanno parte delle relazioni dialettiche che lo spazio-tempo istituisce, e di quelle relazioni dialettiche noi siamo il soggetto. È in questa riaffermazione del valore soggettuale nell'uomo - che è chiamato a istituire le relazioni esistenti tra accadimenti e luoghi, tempi e spazi, e quindi anche a determinare i criteri di importanza, gerarchia e relazione - che si definisce la forma precipua di impegno politico proprio dell'opera di Del Giudice.

Nella strettissima alternativa che si apre fra l'accettazione del reale così come esso si presenta e la negazione assoluta di quello stesso reale, negazione che può giungere fino alla cancellazione della fattualità stessa della realtà, Del Giudice si muove con abilità fra l'affermazione categorica e la menzogna. Per l'autore lo spazio della verità consiste non nella negazione dell'accaduto o della sua controparte spaziale, il paesaggio, ma nella negazione di quelle categorie ermeneutiche che vogliono rendere necessario e inevitabile l'accaduto e che pretendono di nascondere l'alienità dello spazio al di sotto di un concetto di luogo e paesaggio che ci permetta di manipolare efficientemente quanto ci sfugge del nostro ambiente.

Stabilito ciò, impegno postmoderno ci sembra che voglia anzitutto dire impegno relativo alle modalità della scrittura, o meglio, impegno relativo alle modalità di una scrittura che deve svelare e rappresentare la complessità aperta e non riducibile all'unità delle relazioni dialettiche fra gli eventi, i luoghi e i soggetti, salvaguardando così quell'apertura verso il possibile che ci permette di concepire alternative. La scrittura letteraria, l'immaginazione assumono quindi un valore conoscitivo fondamentale. E infatti da loro che dipende non solo la nostra possibilità di poter avanzare alternative ma soprattutto la nostra capacità di farlo in un senso effettivamente valido, non legandoci cioè alla pseudo alternativa unitarizzante che sembra aprirsi tra il "così è" ed il "così non deve più essere".

L'impegno postmoderno che Del Giudice affida alla sua letteratura è quello di individuare la costruzione narrativa del "così è" in modo da permetterci di sapere come gli elementi che lo costituiscano possano realmente essere inseriti in altri sistemi di misura, questo non perché sia di per se stesso utile costruire realtà alternative ma per riconoscere che la realtà stessa non è in fin dei conti altro che una alternativa fra le molte possibili.

Forse il portato più importante che l'opera di Del Giudice ci lascia, quello che ancora dobbiamo riuscire ad analizzare in tutta la pienezza della sua importanza e che in queste pagine noi abbiamo iniziato a delineare, consiste proprio in una sorta di paradossale domanda riguardo al posto e alla funzione della letteratura, della sua scrittura e del suo immaginario nel nostro sistema culturale: la letteratura, per Del Giudice, non è più obbligata alla conoscenza, non è più obbligata alla propaganda della verità ma è votata ad una ricerca previa, alla ricerca cioè delle condizioni stesse del dicibile.

Mi ero riproposta di dimostrare come funzionano il tempo, lo spazio, l'identità e la narrazione della Storia alla luce delle categorie dell'impegno postmoderno (Antonello e Mussnug, 2009). Il fulcro di tale analisi è stato il concetto di identità come menzogna, così come lo hanno definito gli studi antropologici più moderni, più inclini a considerare la nozione relazionale di soggetto. Del Giudice dissolve il concetto del pensiero forte di identità ma dimostra che, anche dentro un quadro parodico come quello del postmodernismo, anche in questo quadro che dissolve l'identità e che riconfigura la narrazione storica facendo saltare i nessi di causa-effetto, ci si muove nella dimensione soggettiva dell'alterità e dell'autocoscienza o *self*.

Il discorso del cronotopo spazio-temporale dell'Antartide è in tal senso significativo: a seconda dei tempi lo stesso spazio cambia e il luogo ci istiga a muoverci attraverso differenti catene causali e diverse logiche.

Come commentato nel quinto capitolo su *Orizzonte mobile*, l'idea di impegno postmoderno dimostra che, pur nello stravolgimento delle coordinate spaziotemporali, l'identità sabotata non lascia dietro di sé un soggetto umano nichilista. Non sono testi nichilisti quelli di Del Giudice: lo scrittore trova una dimensione umana dalla liberazione dall'identità. In uno spazio è possibile trovare molti spazi, le catene temporali non sono riducibili alla linearità o all'unicità, possiamo ricostruire una storia in modi diversi. Del Giudice salva dunque la dimensione umana, in analogia all'ultimo Calvino.

Lo scrittore va dunque letto attraverso la categoria dell'impegno postmoderno. Anche in un mondo 'liquido' è possibile impegnarsi, ovvero fare presa su qualcosa, creare

segni anche simbolici che danno significato. Sono segni non più universali, né metafisici ma non sono neanche arbitrari. E il soggetto non è votato solo a una dimensione di potere machiavellico alla Jameson (1993) o alla Eagleton (1997).

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS PRIMARIO (DANIELE DEL GIUDICE)

PRODUCCIÓN LITERARIA

- DEL GIUDICE, Daniele (1983): *Lo Stadio Di Wimbledon*, Turín, Einaudi.
- (1985): *Atlante occidentale*. Turín, Einaudi.
- (1988): *Nel Museo di Reims*. Turín, Einaudi.
- (1994): *Staccando l'ombra da terra*. Turín, Einaudi.
- (1997): *Mania*. Turín, Einaudi.
- y PAOLINI, Marco (2001): *I-TIGI Canto per Ustica*, en *Quaderno dei Tigi*, Turín, Einaudi.
- (2009): *Orizzonte mobile*. Turín, Einaudi.
- (2013): *In questa luce*. Turín, Einaudi, Edición de Kindle.
- (2016): *Racconti*. Turín, Einaudi, Edición de Kindle.

ARTÍCULOS, PREFACIOS, ENTREVISTAS, ENSAYOS

- DEL GIUDICE, Daniele y FRANCESCHI, Vittorio (eds.) (1972): *La parola nel pugno: teatro politico di Nuova Scena*, Rimini, Guaraldi.
- (1980a): “Stendhal, un uomo che avrebbe voluto essere un altro”, *Paese Sera*, 19 de marzo, p. 3.
- (1980b): “C’è ancora possibilità di narrare una storia? Conversazione tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice”, *Pace e Guerra*, noviembre, pp. 24-26.
- (1982): “Presenza ingiustificata”, *Nuovi Argomenti*, 2 abril-junio, pp. 117-124.
- (1984): “L’occhio che scrive”, *Rinascita*, 20 de enero, pp. 15-16.
- (1985a): “Daniele Del Giudice. Come essere felici nel mondo nucleare”, *MondOperaio*, noviembre. Disponible en: <https://angelomainardi.it/Daniele%20Del%20Giudice.html> [Consulta: 30 de

- mayo 2019].
- (1985b): “Prefazione”, en Citati, Pietro, *Tolstoj*, Milano, Club degli Editori, pp. IX-XIX.
- (1986a): “Il tempo del visibile nell’*Atlante* di Daniele Del Giudice, D. Del Giudice a colloquio con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni”, *Palomar. Quaderni di Porto Venere*, n. 1, primavera, pp. 67-96.
- (1986b): “La conoscenza della luce”, en Cavazzoni, Ermanno y Bronzoni, Eleonora (ed.), *Esplorazioni sulla Via Emilia: scritture nel paesaggio*, 2 de julio, pp. 67-79.
- (1988a): en Falaschi G. (ed.), *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale*, Milán, Garzanti, pp. 381-406.
- (1988b): “La cloche fra le nuvole”, *Corriere della Sera*, 6 de noviembre.
- (1989a): “All’Est nulla di nuovo”, *Corriere della Sera, Corriere Cultura*, 2 de julio, p. 3.
- (1989b): “Gerti Frankl, in versi Dora Markus”, *Corriere della Sera*, 27 de octubre.
- (1989c): “Il volo dei sentimenti: a colloquio con Daniele Del Giudice”, en Borsari, Andrea, y Bergeijk, Herman van (ed.), *Italianisch: Zeitschrift Fur Italienische Sprache Und Literatur*, 22/noviembre, pp. 2-19.
- (1990a): “Calvino, lo scrittore nel suo labirinto”, *Corriere della Sera*, 25 de febrero.
- (1990b): “Dentro le basi, fra i russi e i cinesi”, *Corriere della Sera*, 15 de abril.
- (1990c): “Fra i ghiacci il nido dei quattro venti”, *Corriere della Sera*, 24 de abril, p. 3.
- (1990d): “Antartide, passaggio a sud-ovest”, *Corriere della Sera*, 29 de abril.
- (1990e): “Il misterioso stress dei pinguini”, *Corriere della Sera*, 8 de mayo.
- (1990f): “Il buco d’ozono sulla mia baracca”, *Corriere della Sera*, 22 de mayo.
- (1990g): “Il cinema celeste della notte polare”, *Corriere della Sera*, 1 de junio.
- (1990h): “Tutti a rimirar quest’onde azzurre”, *Corriere della Sera*, 15 de agosto.
- (1990i): “Fuga dalla Fiction. Intervista a Daniele Del Giudice”, de Sette, Alberto, *Rinascita*, 2, 18 de agosto, pp. 80-81.
- (1990l): “Stevenson. Il tesoro ritrovato”, *Corriere della Sera*, 9 de diciembre.
- (1990m): “Un écrivain diurne”, *Magazine Littéraire*, 274/febrero, pp. 26-29.
- (1991a): “Elogio dell’ombra”, *Corriere della Sera*, 17 de febrero.
- (1991b): “Che straordinaria invenzione quell’Ettore Schmitz”, *Corriere della Sera*, 31 de marzo, p. 3.

- (1991c): “Doppio decollo all’alba”, *Corriere della Sera*, 18 de agosto, pp. 15–16.
- (1991d): “Idrovolanti, i dinosauri del nostro secolo”, *Corriere della Sera*, 13 de ottobre, p. 3.
- (1992a): “Gli oggetti, la letteratura, la memoria.” en Borsari, Andrea (ed.), *L’esperienza delle cose*, Genova, Marietti, pp. 91-102.
- (1992b): *Narrare l’Europa oggi*, Florencia, Rotary Club Firenze Ovest.
- (1992c): “Ma la realtà abita ancora qui”, *Corriere della Sera*, 18 de junio, pp. 1-2
- (1993a): “Comment raconter l’invisible.” *L’Atelier du roman*, noviembre, pp. 127-136.
- (1993b): “Wenders: occhio per occhio”, *Corriere della Sera*, 19 de ottobre.
- (1993c): “Visionari di quello che c’è”, en Wenders, Wim, *Una volta*, Roma, Socrates.
- (1994a): “Introduzione”, en Freud, Sigmund, *Il Piccolo Hans*, [Ajazzi Mancini, Mario ed.], Milán, Feltrinelli, pp. VII-XVII.
- (1994b): “Prefazione”, en Svevo, Italo, *Senilità*, [Benussi, Cristina ed.], Milán, Feltrinelli, pp. VII-XXX.
- (1995a): “Intervista a Daniele Del Giudice”, de Berghmans, Dominique, en Vanvolsem, Serge Musarra, Franco y van den Bossche, Bart (eds.), *Gli spazi della diversità. Atti del Convegno Internazionale "Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Vol. II, Roma-Leuven, Bulzoni Editore y Leuven University Press, pp. 590-592.
- y Cepak, Foà, Guagnini, La Ferla, Malabotta, Mattioni, Voghera (1995b): *Per Roberto Bazlen: materiali della giornata organizzata dal gruppo 85 / Cepak, Del Giudice, Foà, Guagnini, La Ferla, Malabotta, Mattioni, Voghera*, [Dedenaro, Roberto ed.], Udine, Campanotto, pp. 33-39.
- (1996): “Arte, ovvero l’essenza dell’oggetto”, *La Stampa*, 13 de ottobre, p. 3.
- (1997a): “Nuove percezioni e nuovi sentimenti”, *I quaderni di Panta*, Milán, RCS, pp. 151-163.
- (1997b): “Del Giudice: «I saperi sono meno separati»”, *Corriere della Sera*, 23 de febrero.
- (1997c): “La macchina dello spazio”, *L’Indice dei libri del mese*, XIV/9, ottobre, p. 7.
- (1997d): “Primo Levi. Sopravvivere per raccontare”, *Corriere della Sera*, 5 de diciembre, p. 31.

- y BELPOLITI, Marco (1997e): “Prefazione”, en Levi, Primo, *Opere*, Turín, Einaudi, pp. XIII-LXV.
- (1997f): “Lettera a Serena Nono”, en Nono, Serena, *Serena Nono*, Venezia: *Galleria Tragheto*. Disponible en: <http://www.serenanono.com/testi-critici-2/1997-daniele-del-giudice/> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (1998): “Una narrazione probabile”, *Inchiesta Letteratura*, XXVIII/119, pp. 69-71.
- (1999a): “WWW. Le sigle della mutazione”, *La Stampa*, 18 de marzo.
- (1999b): “Con Daniele Del Giudice lungo il fiume delle parole” de Casagrande, Grazia. Disponible en: <https://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/delgiudice.html> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2000a): “Intervista a Daniele Del Giudice”, en Belpoliti M. y Grazioli E. (ed.), *Italia due*, Milán, Marcos y Marcos.
- (2000b): “Il dono e il corpo”, en Nono, Serena, *Figure*, Conegliano, Linea d’Ombra Libri. Disponible en: <http://www.serenanono.com/testi-critici-2/2000-daniele-del-giudice/> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2001a): “Intervista a Daniele Del Giudice” de Tamiozzo Goldmann, Silvana, en Bruni, Francesco (ed.), *Le donne, i cavalieri, l’arme, gli amori. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, Marsilio, pp. 429-446.
- (2001b): “Quaderno dei Tigi” en Marchiori, Fernando y Paolini Marco, *I Tigi da Bologna a Gibellina*, Turín, Einaudi, pp. 27-45.
- (2002): “Intervista a Daniele Del Giudice” de Colummi Camerino, Marinella, *Il Verri*, 19/mayo, pp. 65-75.
- (2003a): “Meccanica per viaggi al limite del non conosciuto” en Moretti, Franco (ed.): *Il Romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, Turín, Einaudi, pp. 293-315.
- (2003b): “Approdi e partenze”, en Camerino, Ugo, *Approdi e Partenze. La Stazione Crociere del Porto di Venezia di Ugo Camerino*, Venezia, Marsilio, pp. 24-27.
- (2004a): “Daniele Del Giudice e Ian McEwan”, *Panta. Italia fantastica*, 22, Milán, Bompiani, pp. 252-261.
- (2004b): *La città e il suo doppio*, Festival della Filosofia di Modena, 18 de septiembre. Disponible en: <http://www.alkemiachannel.com/delgiudice.mp3> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2004c): “Introduzione”, en Mazzarella, Eugenio, *Opera media: poesie / Eugenio Mazzarella*, Genova, Melangolo, pp. 7-12.

- ECO, Umberto y RAVASI, Gianfranco (2005a): *Nel segno della parola*, Milán, BUR. Edición de Kindle.
- (2005b): “Meccanica per viaggi al limite del non conosciuto”, en Verne, Jules, *Ventimila leghe sotto i mari*, [Tamburini, Luciano ed.], Turín, Einaudi, pp. 359-384.
- (2007a): “Saint-Exupéry. All’ombra del piccolo principe”, *La Repubblica*, 26 de agosto.
- (2007b): “Primo Levi. Sopravvivere per raccontare”, *La Repubblica*, 28 de octubre.
- (2007c): “Prefazione”, en Magris, Claudio, *Danubio*, Turín, UTET, pp. IX-XX.
- (2007d): “L’illusione di ingabbiare l’infinito”, *La Repubblica*, 5 de diciembre, p. 40.
- (2007e): “Un numeroso mondo” en Scolari, Massimo, *Massimo Scolari. Opere 1965-2007*, Milán, Skira, pp. 21-37.
- (2008a): “Più spazio, meno tempo, il segreto che l’uomo rubò agli dei”, *La Repubblica*, 10 de febrero, pp. 40-41.
- (2008b): “Una macchina del tempo per fabbricare lentezza”, *La Repubblica*, 2 de marzo.
- (2008c): “Quel cuore che guarda e ci fa conoscere il mondo”, *La Repubblica*, 27 de abril.
- (2008d): “Gli esploratori del futuro”, *La Repubblica*, 25 de mayo.
- (2008b): “La strana coppia che inventò l’Atlante”, *La Repubblica*, 16 de noviembre.
- (2009a): “La donna del dono”, en Fiorio, G. *Il dono*, Roma, Peliti e Associati Editore. Disponible en: <http://www.giorgiafiorio.com/ita/galleries/ildono/dtesti.html#t3> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2009b): “La sequenza delle Amabili”, en Nono, Serena, *Sense of wonder, Roma, Galleria Traghetto*. Disponible en: <http://www.serenanono.com/testi-critici-2/2009-del-giudice/> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2010a): “Introduzione”, en Varchetta, Giuseppe, *Istanti*, Venezia, Marsilio Editori.
- (2010b): “Introduzione”, en Zweig, Stefan, *Novella degli scacchi*, Milán, Garzanti.
- (2012): “Città virtuali”, en Bianchi, Enzo et al., *Elogio della politica*, Milán, BUR. Edición de Kindle [2009].
- y RODARI, Gianni (2013): “Quali i libri del nuovo ’68?” en Bertoni, Clotilde, “Dal ’68 al ’77: la contestazione giovanile nello sguardo di due scrittori”, *Between*,

- III.6, pp. 1-6. Disponibile en: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/1038/790> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2016): “Intervista a Daniele Del Giudice” de Roberto Ferrucci, *Il reportage*, 1 de julio. Disponibile en: <http://doppiozero.com/materiali/intervista-daniele-del-giudice> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2018) “La crisi degli oggetti”, *Educazione sentimentale*, 29, pp. 167-175.

FUENTES SECUNDARIAS

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALDAMA, Frederick Luis (ed.) (2011): *Analyzing World Fiction: New Horizons in Narrative Theory*, Austin, University of Texas Press.
- ALTAROCCA, Claudio (1999): “Il libro? Un panino alla nutella”, *La Stampa*, 3 de junio.
- ANTONELLO, Pierpaolo (1995): “Microfisica Del Racconto”, *Nuova Corrente*, 115, pp. 129-146. Disponibile en: <https://www.academia.edu/326380/MicrofisicaDelRacconto> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2005a): “La verità degli oggetti. La narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza”, *Annali d’Italianistica*, 23, pp. 211–31.
- (2005b) *Il menage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Florencia, Le Monnier.
- y MUSSGNUNG, Florian (ed.) (2009): *Postmodern “impegno”: ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang.
- (2012a): *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Turín, Nino Aragno Editore.
- (2012b): *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell’Italia contemporanea*, Milán, Mimesis.
- ASOR ROSA, Alberto (1997): “La «Mania» di capire il mondo. Ovvero, lo stile secondo

- Del Giudice”, 21 de abril.
- (2009a): “Del Giudice nelle terre estreme”, *La Repubblica*, 3 de marzo. Disponible en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/03/03/del-giudice-nelle-terre-estreme.html> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2009b): *Storia europea della letteratura italiana*, Turín, Einaudi.
- ASPESI, Natalia (1985): “I ragazzi della fiera”, *La Repubblica*, 3 de octubre.
- ASSMANN, Aleida (2019): *Sette modi di dimenticare*, Bologna, Il Mulino.
- (2011): *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BALDI, Guido et al. (1999): *Dal testo alla storia. Dalla storia al testo*, Volumen H, Milán, Paravia.
- BARTEZZAGHI, Stefano (2016): “Del Giudice racconti e silenzio”, *Doppiozero*, 8 de abril. Disponible en: <https://www.doppiozero.com/materiali/daniele-racconti-e-silenzio> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- BARTHES, Roland. (1989 [1953]) *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- BAZLEN, Roberto (1996 [1984]): *Scritti*, Milán, Adelphi.
- BENEDETTI, Carla (1998): *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Turín, Bollati Boringhieri.
- BENVENUTI, Giuliana (2012): *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci.
- BERARDINELLI, Alfonso (2007): *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet.
- BESSIÈR, Jean y DAROS, Philippe (2005): *Instaurer la mémoire*. Roma, Bulzoni Editore.
- BEVILACQUA, Alberto (1986): “Calvino, Barone rampante”, *Corriere della Sera*, 23 de febrero.
- BOITANI, Piero (2007): *Winged Words: Flight in Poetry and History*, Chicago, University of Chicago Press.
- BONAMI, Francesco (2012): “Il Maxxi nei guai? Chiedete alla Melandri”, *La Stampa*, 21 de octubre. Disponible en: <https://www.lastampa.it/2012/10/21/cultura/il-maxxi-nei-guai-chiedete-alla-melandri-kxZV44guGBifc5x6Igt8wI/pagina.html> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- (2002): *Campo de poder, campo intelectual*, Tucumán, Montessor.

- BOVE, Giacomo y Instituto Geográfico Argentino (1883): *Expedición Austral Argentina: Informes Preliminares Presentados a S.S.E.E. Los Ministros Del Interior y de Guerra y Marina de La República Argentina*, Buenos Aires, Imp. del Departamento Nacional de Agricultura. Disponible en: <http://catalog.hathitrust.org/Record/100560594> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (1992): *Viaggio alla Terra del Fuoco*, Genova, ECIG.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002): *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity Press.
- (2015): *Lo Posthumano*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- BRAZZELLI, Nicoletta (2014): “A Terrific New World: Polar Space in the Narrative, Journals and Letters of John Franklin’s First Arctic Expedition (1819-22)”, *E-rea*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/erea/3865> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2015): *L’Antartide nell’immaginario inglese. Spazio geografico e rappresentazione letteraria*, Milán, Ledizioni.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York y Londres, Routledge.
- CALVINO, Italo (1972): *Le città invisibili*, Turín, Einaudi.
- (1995 [1983]): “Mondo scritto e mondo non scritto”, en Id., *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (ed.), t. II, Milán, Mondadori, pp. 1865-1875.
- (1983): “La psiche e la pancia”, *La Repubblica*, 1 de junio.
- (2002 [1988]): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milán, Mondadori. Edición de Kindle.
- CESERANI, Remo (1997): *Raccontare il postmoderno*, Turín, Bollati Boringhieri.
- CHATMAN, Seymour (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- CHODOROW, Nancy Julia (2003): *El poder de los sentimientos: la significación personal en el psicoanálisis, el género y la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- CIMINARI, Sabina (2012): “Gli ‘eredi’ di Calvino negli anni ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice” *Cahiers d’études italiennes*, 14/marzo, pp. 163–81. <https://journals.openedition.org/cei/463> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- CITATI, Pietro (1985): “E dalla materia uscì il testo”, *Corriere della Sera*, 9 de noviembre.
- (1994): “Del Giudice. Capriccio di volo.” *La Repubblica*, 11 de febrero. Disponible

- en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/11/02/del-giudice-capriccio-di-volo.html?ref=search> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (1997): “Del Giudice, l’ossessione e il computer”, *Repubblica*, 11 de mayo. Disponible en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/05/11/del-giudice-ossessione-il-computer.html> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- CLERICI, Luca (2010): “Viaggio Australe nel tempo” en Spinazzola, Vittorio (ed.) *Tirature 2010. Il new Italian realism*, Milán, Il Saggiatore, pp. 49-53.
- COLUMMI CAMERINO, Marinella (1999): “Daniele Del Giudice: narrazione del luogo, percezione dello spazio”, *Strumenti Critici*, 89/1, pp. 61–81.
- CONNELL, Robert William (2005 [1995]): *Masculinities*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- DAROS, Philippe (2016): *Fictions de reconnaissance. L'art de raconter après la fin des «mythologies de l'écriture». Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice*, Paris, Hermann.
- DE GERLACHE DE GOMERY, Adrien (1904): *The Belgian Antarctic Expedition under the Command of A. de Gerlache de Gomery. Summary Report of the Voyage of the “Belgica” in 1897-1898-1899*, Bruselas, Hayez. Disponible en: <http://archive.org/details/belgianantarctic00brus> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- DEL PRADO, Javier, BRAVO, Juan y PICAZO, Maria Dolores (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- DESPRET, Vinciane (2015): *Cuerpo, emociones, experimentación y psicología*, Madrid, UNED. Kindle edition.
- DI GESÙ, Matteo (2003): *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milán, FrancoAngeli.
- (2005): *Palinsesti del moderno. Canoni, generi e forme della postmodernità letteraria*, Milán, FrancoAngeli.
- DOLFI, Anna (1993): “Daniele Del Giudice: Planimetry of Sight/Vision in Three Books”, en Pertile, Lino y Barański, Zygmunt G. (ed.), *The New Italian Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 89–98.
- (1998): “La *light knowledge* di Daniele Del Giudice”, en Bresciani Califano, Mimma (ed.), *La realtà e i linguaggi. Ai confini tra scienza e letteratura*, Florencia, Le Lettere, pp. 313-325.
- DONNARUMMA, Raffaele (2014): *Ipermodernità. Dove va la narrativa*

- contemporanea*, Bolonia, Il Mulino. Edición de Kindle.
- EAGLETON, Terry (1997 [1996]): *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós.
- EGURBIDE, Peru (1995): “Salamanca será sede de un jurado del Premio Cavour”, *El País*, 5 de noviembre. Disponible en: <https://elpais.com/diario/1995/11/05/cultura/815526003850215.html> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- ERBANI, Francesco (2003): “Che cosa perde l’Occidente”, *La Repubblica*, 2 de octubre.
- FALCONE, Maria Giovanna (2015): *Verso una nuova (?) definizione di teatro politico: Strategie di scrittura scenica nelle creazioni multidisciplinari di Motus*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/328412/mgflde1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- FERRANDO, F. (2012): “Postumanesimo, alterità e differenze”, *La camera blu: rivista di genere*, 8. Disponible en: <https://www.academia.edu/3984427/POSTUMANESIMOALTERITAEDIFFERENZE> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- (2013): “Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations”, *Existenz*, 8/2 otoño, pp. 26-32. Disponible en: <https://existenz.us/volumes/Vol.8-2Ferrando.pdf> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- FERRUCCI, Roberto (2013): “L’alone oscuro”, *L’indice dei libri del mese*, 4, p. 21.
- FOUCAULT, Michel (1979): *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- FRANCESCHI, V. (2009): “L’arte di prendere a calci un portone e rompere un lucchetto”, *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, XIV/2, dicembre. Disponible en: <http://www.titivillus.it/cet4/uploaded/alleg/Prove022009.pdf> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- FRANCUCCI, Federico (2017): “Sedici dipinti, più o meno. Leggere e guardare nel museo di Reims di Daniele Del Giudice”, *Per Leggere*, XVII/32-33 primavera-otoño, pp. 113-141.

- GARZIA, Aldo (1985): *Da Natta a Natta. Storia del Manifesto e del PDUP*, Bari, Dedalo.
- GARCÍA MANSO, Almudena (2007): “Cyborgs, mujeres y debates. El ciberfeminismo como teoría crítica”, *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias sociales*, 8, pp. 13-26.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- (1980 [1972]): *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- GENNA, Giuseppe (2009): “Daniele Del Giudice: *Orizzonte mobile*”, Disponible en: <https://giugenna.com/2009/05/06/secondo-me-orizzonte-mobile-di-daniele-del-giudice/> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- GIACCONI, Riccardo (2007): “Daniele Del Giudice (scrittore)”, *Segnal’etica*. Disponible en: <https://riccardogiacconi.com/index.php/conversations/daniele-del-giudice/> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- GINZBURG, Carlo (2006): *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milán, Feltrinelli.
- GLASBERG, Elena (2012): *Antarctica as Cultural Critique: The Gendered Politics of Scientific Exploration and Climate Change*, New York, Palgrave Macmillan.
- GOLINO, Enzo (1983): “Destinazione Wimbledon”, *Repubblica*, 1 de junio, p. 20.
- GREGOTTI, Vittorio (2000): *Diciassette lettere sull’architettura*, Bari, Laterza.
- (2014): *96 ragioni critiche del progetto*, Milán, BUR RCS Libri.
- GROTOWSKI, Jerzy (1984): *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- GRUNDTVIG, Birgitte (2007): “Aviazione: Topologia, Topografia e Percezione del Luogo in Daniele Del Giudice”, *Revue Romane*, 42/2, pp. 220–38.
- GUICCIARDI, Elena (1989): “Piccini d’assalto”, *Repubblica*, 18 de febrero. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/02/18/piccini-assalto.html> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- HABERMAS, Jürgen (1993): *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus. Ediciones.
- IACOLI, Giulio (2011) “Dante e il pinguino. Sulla linea di Bertrand Westphal”, *Between*, I.1, pp. 1-8. Disponible en: <http://www.between-journal.it/http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/119/92> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New

- York-London, Routledge.
- (2000): *A Theory of Parody: the teaching of twentieth-century art forms*, Urbana, University of Illinois Press.
- (2001): “The Politics of Postmodern Parody”, en Plett, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 225-236.
- (2002): *The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge.
- JAMESON, Frederic. (1993): *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso.
- JANSEN, Monica (2002): *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Florencia, Franco Cesati Editore.
- KENNEDY, Dane (2014): *Reinterpreting Exploration: The West in the World*, New York: Oxford University Press. Edición de Kindle.
- KESTNER, Joseph A. (2010): *Masculinities in British Adventure Fiction, 1880–1915*, London, Ashgate. Edición de Kindle.
- KLETTKE, Cornelia (2008): *Attraverso il segno dell’infinito: il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Florencia, Franco Cesati Editore.
- KOEPNICK, Lutz (2014): *On Slowness. Toward an aesthetic of the contemporary*, New York, Columbia University Press. Edición de Kindle.
- LA PORTA, Filippo (1995): *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Turín, Bollati Boringhieri.
- LEANE, Elizabeth (2012): *Antarctica in Fiction: Imaginative Narratives of the Far South*, New York, Cambridge University Press. Edición de Kindle.
- LEJEUNE, Philippe (1986 [1975]): *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- (1986): *Moi aussi*, París, Seuil.
- LILLI, Laura (1985): “Gli italiani son venduti...”, *La Repubblica*, 13 de octubre.
- LUPERINI, Romano (2005): *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida.
- LYOTARD, Jean-François (2014): *La condizione post-moderna. Rapporto sul sapere*, Milán, Feltrinelli.
- MAGRIS, Claudio (2009): “Orizzonti mobili. L’esploratore Del Giudice in viaggio verso l’ultimo Sud”, *Corriere della Sera*, 1 de marzo.
- MANACORDA, Giuliano (1985): “L’atlante letterario di Del Giudice”, *Il Tempo*, 6 de dicembre.
- (1987): *Letteratura italiana d’oggi - 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti.
- MASSEY, Doreen (2005): *For space*, London, Sage.

- MERETOJA, Hanna (2014): *The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*, New York, Palgrave Macmillan.
- MCHALE, Brian (1992): *Constructing Postmodernism*, London-New York, Routledge.
- (2004): *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge.
- (2015): *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press. Edición de Kindle.
- MELLARINI, Bruno (2016): "Tra spazio e paesaggio: Daniele Del Giudice dallo *Stadio all'Atlante*" en *Sinestesieonline*, 5/16, pp. 1-18. Disponible en: <http://www.rivistasinestesie.it/PDF/2016/AGOSTO/3.pdf> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- MIRISOLA, Beniamino (2010): "L'ombra Lunga di Grotowski su *Lo Stadio Di Wimbledon* di Daniele Del Giudice", en Costa, Simona y Venturini, Monica (ed.) *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETAS, pp. 517–528.
- MONTINI, Franco (1993): "Wenders l'europeo", *La Repubblica*, 22 de octubre. Disponible en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/10/22/wenders-europeo.html> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- MOORE, Henrietta (2007): *The subject of anthropology: gender, symbolism and psychoanalysis*, Cambridge, Polity Press.
- NAPOLI, Adriano (2003): "Geografia del probabile. Per una rilettura de *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice", *Misure critiche*, 1-2, pp. 279-285.
- NASCIMBENI, Giulio (1983): "Un romanzo per risolvere l'enigma di non scrivere", *Corriere della Sera*, 1 de junio.
- NIRENSTEIN, Susanna (2001): "McEwan, Del Giudice." *La Repubblica*, 25 de octubre.
- ORENGO, Nino (1983): "Chi è Bobi Bazlen e perché non ha scritto di sé", *La Stampa*, 18 de junio.
- PARPAGLIONI, Edo (1998): *C'era una volta «Paese Sera»*, Roma, Editori Riuniti.
- PERTILE, Lino (1993): "The Italian Novel Today. Politics, Language, Literature" en Baranski, Zygmunt y Pertile, Lino (ed.) *The New Italian Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1-19.
- PIREDDU, Nicoletta (2001): "Towards a Poet(h)ics of Technē: Primo Levi and Daniele Del Giudice", *Annali d'Italianistica*, 19, pp. 189–214.

- QUAQUARELLI, Lucia (2007): “La carta della memoria. *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele del Giudice.” en Gola, Sabina y Rorato, Laura (ed.) *La forma del passato: questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni ottanta*, Bruselas, Peter Lang, pp. 89-100.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): *La palabra muda*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- (2010): *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio editore.
- (2011): *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Clave Intelectual.
- RIBOLI, Valeria (2013): *Roberto Bazlen editore nascosto*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, Collezione Intangibili n. 22.
- RORATO, Laura (2007): “Raccontare I Tigi. Viaggio tra memoria tecnica ed immaginaria in *Staccando l'ombra da terra* e *I Tigi. Canto per Ustica* di Daniele del Giudice e Marco Paolini.” en Gola, Sabina y Rorato, Laura (ed.) *La forma del passato: questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Bruselas, Peter Lang, pp. 101-112.
- RYAN, Marie-Laurie (2015): *Narrative as virtual reality 2. Revisiting immersion and interactivity in literature and interactive media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- SCRIVANO, Fabrizio (2014): *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet.
- SAID, Edward (1993): *Culture and Imperialism*, London, Vintage.
- SEGRE, Cesare (1994): “La grammatica del cielo. Scrivere è un po’ come volare”, *Corriere della Sera*, 21 de octubre.
- (1997): “Inseguendo la musica assassina”, *Corriere della Sera*, 22 de abril.
- (2005): *Tempo di Bilanci*, Turín, Einaudi.
- SIMEONE, Bernard (1999). “Narrativa italiana, letture francesi”, *Bollettino 900. Electronic Journal of '900 Italian Literature*, n. 2 dicembre. Disponibile en: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/1999-ii/> [Consulta: 11/01/2019].
- SIMONETTI, Paolo (2011): “Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti”, *Status Quaestionis*, 1, pp. 128-182.
- SPACCINI, Jacqueline (2006): “In un museo e davanti a un quadro...: Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice”, *Studia Romanica et Anglicae Zagrabienensis*, 51, pp. 147–181. Disponibile en: <http://hrcak.srce.hr/10333> [Consulta: 11/01/2019].
- TABUCCHI, Antonio (1988): “L’ultima menzogna davanti a Marat”, *Corriere della Sera*, 3 de diciembre.

- THIMONNIER, Charlotte (2008): “Entre animalité et probabilité : le personnage de Brahe dans *Atlante occidentale* de Daniele Del Giudice”, *Italies. Littérature - Civilisation - Société*, 12/diciembre, pp. 475–493. Disponible en: <http://italies.revues.org/1381?lang=it> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- TIRINANZI DE MEDICI, Carlo (2018): *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci.
- VAGHEGGI, Paolo (1997). “Kassel, giorni di fuoco”, *La Repubblica*, 20 de junio. Disponible en: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/06/20/kassel-giorni-di-fuoco.html?refreshce> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- VENTURI, Ilaria (2008): “Eco e Cacciari con gli artisti alle radici della *res publica*”, *La Repubblica*, 11 de abril.
- VAN WEES, Jan Philipp (2016): “Rancière, una filosofia estética impolíticamente política”, *Revista Letral*, 16, pp. 54-66.
- WEBER, Anne-Gaëlle (2010): “*Horizon Mobile*”, *Nonfiction.fr*. Disponible en: <http://www.nonfiction.fr/article-3732-horizonmobile.htm> [Consulta: 30 de mayo 2019].
- WEINRICH, Harald (1999): *Lete. Arte e critica dell’oblio*, Bolonia, Il Mulino.
- WYLIE, John (2007): *Landscape*, London/New York, Routledge.
- ZUBLENA, Paolo (2002): *L’inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- ZUDINI, Claudia (2010): “Scrittura e Internet nel racconto *Evil Live* (1997) di Daniele Del Giudice”, *Cahiers D’études Italiennes*, 11, pp. 137–46. Disponible en: <http://cei.revues.org/128> [Consulta: 30 de mayo 2019].